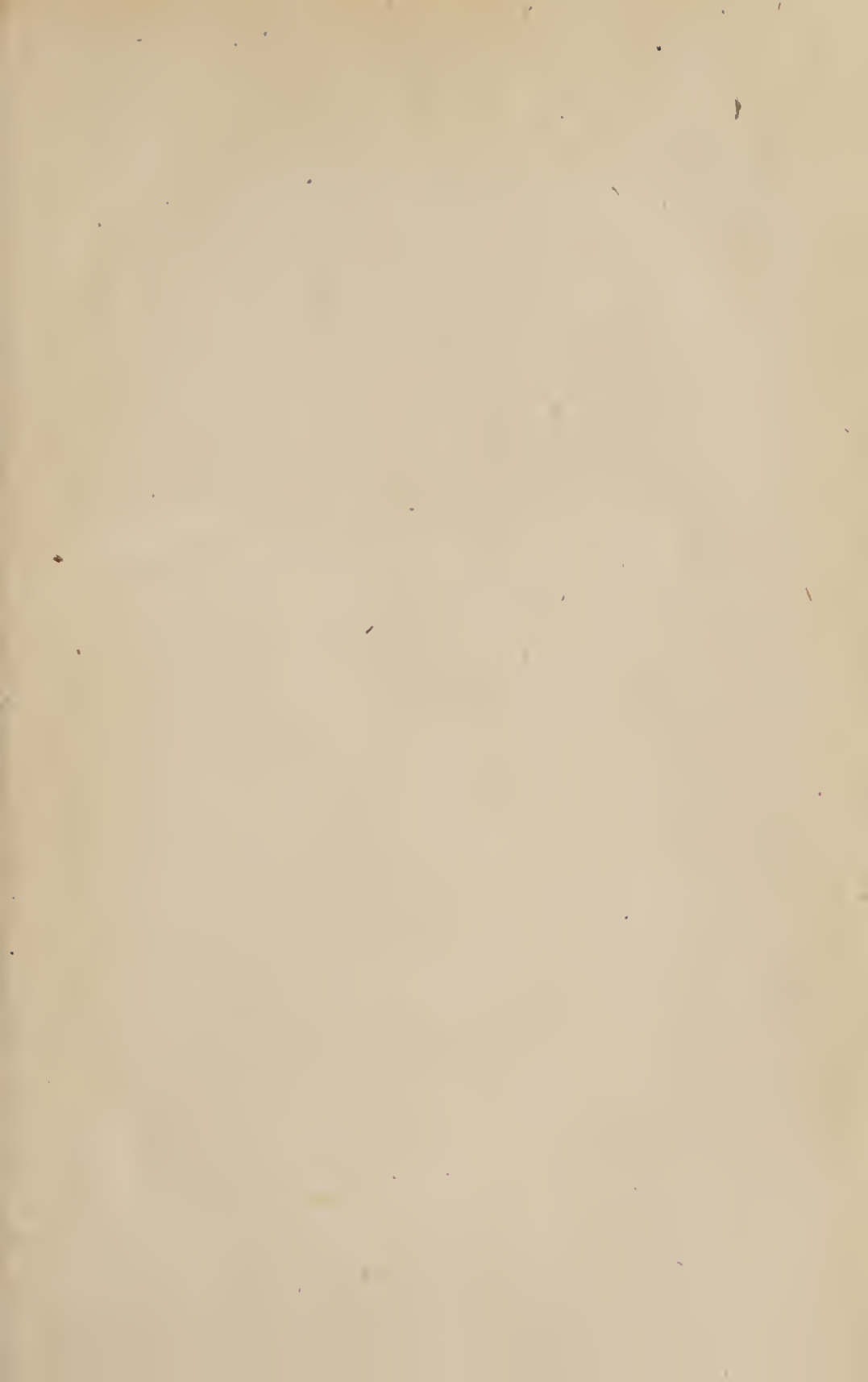




NUNC COGNOSCO EX PARTE



TRENT UNIVERSITY
LIBRARY



Gustav Freytag
Gesammelte Werke
Erste Serie
Band 2.

Gustav Freytag

Gesammelte
Werke

Neue wohlfeile Ausgabe

Erste Serie
Band 2

Sechshundbreissigstes bis Zweihundvierzigstes
Tausend



Verlegt bei
S. Hirzel in Leipzig und
bei der Verlagsanstalt
Hermann Klemm
in Berlin - Grunewald

Gustav Freytag

Die verlorene
Handschrift

Roman in fünf Büchern

Zweiter Teil

Die Technik des
Dramas



Verlegt bei
S. Hirzel in Leipzig und
bei der Verlagsanstalt
Hermann Klemm
in Berlin - Grunewald

PT 1873. A1 n.d. 1. Ser. Bd 2

Dieses Werk wurde gedruckt in der Offizin G. Kreyfing in Leipzig.
Einbandzeichnungen und Innentitel sind entworfen von Bernhard Lorenz.
Den Einband fertigte H. Fikentscher in Leipzig.

Inhalt des zweiten Bandes.

Die verlorene Handschrift . . .	Seite VII
(Zweiter Teil.)	

Viertes Buch (Fortsetzung).


5. Hummels Triumph	3
6. Ein Kapitel aus der verlorenen Handschrift	20
7. Der Hummeln Cäsarenwahnsinn	41
8. Alte Bekannte	62
9. Im Turm der Prinzessin	89
10. Ilse's Flucht	107
11. Der Obersthofmeister	133

Fünftes Buch.

1. Des Magisters Ausgang	165
2. Vor der Entscheidung	189
3. Auf dem Weg zum Steine	206
4. In der Höhle	232
5. Tobias Bachhuber	241

Die Technik des Dramas. 265

Einleitung	275
Erstes Kapitel: Die dramatische Handlung	281
Zweites Kapitel: Der Bau des Dramas	365
Drittes Kapitel: Bau der Szenen	456
Viertes Kapitel: Die Charaktere	486
Fünftes Kapitel: Vers und Farbe	550
Sechstes Kapitel: Der Dichter und sein Werk	565



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

Die
verlorene Handschrift

Roman in fünf Büchern

Zweiter Teil

Fortsetzung des
Vierten Buches.

5. Hummels Triumph.

Es wurde schwül in der Natur und unter den geschäftigen Menschen. Der Barometer fiel plötzlich, Gewitter und Hagelschauer fuhren über das Land; das Vertrauen schwand, die Aktien wurden wertloses Papier, dem Übermut folgte Jammer, auf den Straßen stand Wasser, die Stroh Hüte verschwanden wie vom Sturm zerweht.

Wer in dieser wechselvollen Zeit die Gemütslichkeit des Herrn Hummel beobachten wollte, der mußte die Nachmittagsstunde vor drei Uhr wählen, wo er seine Gartentür öffnete und sich an den Zaun setzte. In dieser Stunde gab er wohlwollenden Gedanken Audienz, er hörte auf den Schlag der Stadtuhr und stellte die eigene, las etwas im Tageblatt, zählte die regelmäßigen Spaziergänger, welche alltäglich zu derselben Stunde in den Wald und wieder zur Stadt zogen, und hielt darauf, die Bekannten anzureden und ihren Gruß zu empfangen. Diese Bekannten waren meist Hausbesitzer, starke Köpfe, auch Mitglieder der Stadtverordneten und des Rats.

Heut saß er an der geöffneten Pforte, sah stolz nach dem Haus gegenüber, in welchem eine innere Bewegung erkennbar war, prüfte die Vorübergehenden und empfing würdig die Grüße und kurzen Unreden der Stadt. Der erste Bekannte war Herr Wenzel, Rentier und sein Gevatter, der seit vielen Jahren jeden Tag des Sommers und Winters denselben Weg durch die Parkwiese machte um in wohlthätige Wärme zu kommen. Es war das einzige feste Geschäft seines Lebens, und er sprach deshalb auch von wenig anderem. — „Guten Tag, Hummel.“ — „Guten Tag, Wenzel.“ — „Ist's geglückt?“ frug Herr Hummel. — „Es hat lange gedauert, aber es ist geworden,“ sagte der Rentier. „Ich darf nicht stehen bleiben, ich wollte nur fragen, wie geht's mit dem drüben.“

„Wie so?“ frug Hummel ärgerlich.

„Du weißt nicht, daß sein Buchhalter verschwunden ist?“

„Warum nicht gar!“ rief Hummel.

„Sie sagen, er hat Börsengeschäfte gemacht und ist nach Amerika entwischt. Aber ich muß fort, es zieht längs den Häuser. Guten Tag.“ Der Rentier entfernte sich eilig.

Herr Hummel blieb in großem Erstaunen zurück. „Guten Tag, Herr Hummel,“ ertönte die Stimme des Stadtrats. „Ein warmer Tag, achtzehn Grad im Schatten. Sie haben doch gehört?“ er machte mit dem Stockknopf eine Bewegung nach dem Nachbarhause.

„Nichts,“ rief Hummel, „man lebt an diesem Orte wie verraten und verkauft. Feuersbrunst, Seuche und Ankunft hoher Personen — es ist ein reiner Zufall, wenn man davon erfährt. Wie ist's mit dem entlaufenen Buchhalter?“

„Es scheint, daß Ihr Nachbar dem Manne zu viel Vertrauen geschenkt hat, dieser soll auf den Namen seines Prinzipals in der Stille tolle Affiengeschäfte gewagt haben und diese Nacht geflohen sein. Man spricht von vierzigtausend.“

„Dann ist Hahn verloren,“ sagte Hummel. „Unrettbar. Es sollte mich nicht wundern. Dieser Mann ist immer ein Phantast gewesen.“

„Vielleicht ist's nicht so arg,“ tröstete der Stadtrat sich losmachend.

Herr Hummel blieb mit seinen Gedanken allein. „Natürlich,“ sagte er zu sich selbst, „das mußte so kommen. Immer oben hinaus, Häuser, Fenster, Gartenspielerei, keine Ruhe, der Mann ist aus wie ein Licht.“

Er vergaß die Vorübergehenden, bewegte sich in seinem Hauptgange auf und ab und sah zuweilen verwundert auf die feindlichen Mauern.

„Aus wie ein Licht,“ wiederholte er mit dem Behagen eines tragischen Schauspielers, welcher den schrecklichsten Ausdruck für ein Kraftwort seiner Rolle zu finden bemüht ist. Ein halbes Menschenalter hatte er sich über den Mann dort drüben geärgert;

ehe er noch den ersten Ansat zu dem Bächlein erhielt, das er jetzt stattlich trug, hatte er dieses Mannes Hauswesen und Geschäft gehaßt. Dies Gefühl war seine tägliche Unterhaltung gewesen, es gehörte zu seinem Tagesbedarf wie sein Stiefelknecht und der grüne Rahn. Jetzt kam die Stunde, wo das Schicksal dem drüben heim zahlte, daß er Herrn Hummel durch sein Dasein gekränkt hatte. Hummel sah auf das Haus und zuckte die Achseln, der Mann, der ihm dieses unförmliche Ding vor die Augen gesetzt, war jetzt in Gefahr, selbst hinausgeschleudert zu werden; er sah auf den Tempel und die Muse, dieses Spielwerk eines armen Teufels wurde nächstens von irgend einem Fremden niedergerissen. Hummel trat in die Wohnstube, auch dort wandelte er auf und ab und erzählte seinen Frauen in kurzen Sätzen das Unglück, er beobachtete von der Seite, daß Frau Philippine erschrocken auf das Sofa eilte, sich zurecht setzte und häufig die Hände zusammenschlug, daß Laura in das Nebenzimmer stürzte und ein lautes Weinen nicht bändigen konnte, und er wiederholte mit schauerhaftem Behagen die greulichen Worte: „Er ist aus wie ein Licht.“

Ebenso trieb er's in seiner Fabrik, er ging langsam in der Niederlage auf und ab, sah majestätisch auf einen Haufen Hasenhaare, nahm einen der feinsten Hüte aus der Papiertapsel, hielt ihn gegen das Fenster, gab ihm mit der Bürste einen Strich und brummte wieder: „Auch er geht zu Ende“. Sein Buchhalter kam heut das erste Mal in seinem Leben zu spät an das Pult, er hatte auf dem Wege von dem Unglück vernommen, berichtete aufgeregt seinem Prinzipal und wiederholte zuletzt schadenfroh die Unglücksworte: „Mit dem geht's zu Ende.“ Da sah ihn Hummel mit durchbohrendem Blick an und schnaubte, daß dem Mann das furchtsame Schreiberherz tief hinabsank: „Sie wollen wohl auch Prokurist werden, wie der Ausgefragte? Ich danke Ihnen für diesen Beweis Ihres Vertrauens, ich kann solche Banditenwirtschaft nicht brauchen, ich bin mein eigener Prokurist, Herr, und ich verbitte mir jede Art von Geheimnisfrämerei hinter meinem Rücken.“

„Aber Herr Hummel, ich habe ja keine Geheimniskrämerei getrieben.“

„Das danke Ihnen der Teufel,“ bröhlte Hummel in seinem wildesten Baß; „es ist kein Verlaß mehr auf Erden, nichts ist fest, die heiligsten Verhältnisse werden gewissenlos zerstört, auf seine Freunde durfte man schon lange nicht mehr vertrauen, jetzt gehen sogar die Feinde durch die Lappen. Heut legen Sie sich ruhig als Deutscher schlafen, morgen wachen Sie als Franzose auf und wenn Sie nach Ihrem germanischen Kaffee seufzen, bringt Ihnen die Wirtin eine Schüssel Pariser Spinat ans Bett. Es sollte mir lieb sein, von Ihnen zu erfahren, auf welcher Stelle dieses Erdbodens wir uns jetzt befinden.“

„In der Talgasse, Herr Hummel.“

„Das sprach aus Ihnen der letzte Rest des guten Genius, den Sie noch auf Lager haben. Sehen Sie durch das Fenster, was steht dort?“ Er wies auf das Nachbarhaus.

„Parkstraße,“ Herr Hummel.

„Wirklich?“ frug Hummel ironisch. „Seit der grauen Vorzeit, wo Ihre Voreltern hier auf den Bäumen saßen und Bucheckern knabberten, hieß diese Gegend die Talgasse. In dieses Tal habe ich den Grund meines Hauses gelegt und einen Zettel eingemauert für spätere Ausgrabungen: Heinrich Hummel, Nummer 1. Jetzt haben die Umtriebe jenes verbrannten Strohmanns auch diese Wahrheit umgeworfen. Trotz meinem Protest beim Rat sind wir polizeilich in Parkarbeiter umgeschrieben. Kaum ist das geschehen, so schreibt sich auch der Buchhalter des Mannes in einen Amerikaner um. Glauben Sie, daß Knips junior, dieser Molch, seine Unthat gewagt hätte, wenn ihm nicht der eigene Prinzipal mit gutem Beispiel vorgegangen wäre? Da haben Sie die Folgen elender Neuerungen. Zwanzig Jahre habe ich an Ihnen herumgestrichen, aber ich glaube, sogar Sie sind jetzt im Stande, Ihren Stuhl umzuwerfen und sich in ein anderes Geschäft umzuschreiben. Pfui, Herr, schämen Sie sich Ihres Jahrhunderts.“

Für die Familie Hahn war es ein Trauertag. Der Hausherr war am Morgen zur gewöhnlichen Stunde auf sein Kontor in der Stadt gegangen und hatte vergebens seinen Buchhalter erwartet. Als er endlich in die Wohnung des jungen Mannes sandte, brachte der Markthelfer die Nachricht zurück, daß derselbe verreist sei und auf seinem Tisch einen Brief an Herrn Hahn zurückgelassen habe. Hahn las den Brief und brach an seinem Pult in jähem Schreck zusammen. Er hatte seinem Geschäft stets als treuer Arbeiter vorgestanden, mit geringen Mitteln hatte er begonnen, durch eigene Kraft war er zum wohlhabenden Mann geworden; aber er hatte in Geldgeschäften seinem gewandten Kommis mehr überlassen, als vorsichtig war. Der Mann war unter seinen Augen aufgewachsen, hatte durch geschmeidigen Dienstleister allmählich sein volles Vertrauen gewonnen und war vor kurzem mit dem Recht versehen worden, den Namen der Firma unter geschäftliche Verpflichtungen zu setzen. Der neue Prokurist war den Versuchungen einer aufgeregten Zeit unterlegen, er hatte hinter dem Rücken seines Prinzipals wilde Spekulationen gewagt. In dem Briefe legte er ein offenes Geständnis ab. Für seine Flucht hatte er eine kleine Summe veruntreut, seine Verluste aber hatte Herr Hahn am nächsten Tage mit ungefähr zwanzigtausend Talern zu decken. Der Blickstrahl fuhr aus heiterm Himmel in das friedliche Leben eines Bürgerhauses. Herr Hahn sandte nach seinem Sohn, der Doktor eilte zur Polizei, zum Rechtsanwalt, zu Geschäftsfreunden, und immer wieder nach dem Kontor zurück den Vater zu trösten, der wie gelähmt vor seinem Pulte saß und der Zukunft fassungslos entgegenschau.

Der Mittag kam, wo Herr Hahn seiner Frau das Unglück mitteilen mußte, und der Jammer erhob sich in den Wänden des Hauses. Frau Hahn ging verstört durch die Zimmer, vor dem Herde schrie Dorothee und rang die Hände. In den Stunden des Nachmittags eilte der Doktor wieder zu Bekannten und zu Geldleuten, aber während dieser Woche eines allgemeinen Schreckens,

wo jeder dem andern mißtraute, war das Geld verschwunden, der Doktor fand nichts als Mitleid und Klagen über die furchtbare Zeit. Die Flucht des Buchhalters machte auch zuverlässige Freunde argwöhnisch gegen den Umfang der Verpflichtungen, welche vielleicht auf der Firma lasteten, selbst auf das Haus war mit den größten Opfern keine ausreichende Summe zu erhalten. Die Gefahr wurde mit jeder Stunde drohender, die Angst größer. Gegen Abend kehrte der Doktor von dem letzten vergeblichen Gange in das Haus seiner Eltern zurück, dem Vater hatte er ein heiteres Antlitz gezeigt und tapfer getröstet, aber in seinem Haupt hämmerte unablässig der Gedanke, daß dieses Unglück auch ihn vollends von der Geliebten scheide. Jetzt saß er müde und allein in der dunkeln Wohnstube und sah nach den erleuchteten Fenstern des Nachbars hinüber.

Er wußte wohl, daß ein Freund seinem Vater in dieser Not nicht fehlen würde. Aber der Professor war fern, auch war die Hilfe, welcher dieser zu leisten vermochte, unzureichend, sie kam im besten Fall zu spät. Nur noch wenige Stunden, und die Entscheidung trat ein. Was dazwischen lag, eine Zeit der Ruhe für jedermann, wurde dem Vater eine unendliche Qual, wo er hundertfach das Bittere des nächsten Tages durchmachen sollte mit starrem Auge und fieberhaftem Pulsschlag, und dem Sohn bangte um die Wirkung, welche die furchtbare Spannung auf den reizbaren Vater haben mußte.

Da schwebte es leise in das dunkle Zimmer, eine helle Gestalt stand neben dem Doktor, Laura faßte seine Hand und hielt sie mit beiden Händen fest. Sie beugte sich zu ihm herab und blickte in das kummervolle Antlitz. „Ich habe drüben die Not dieser Stunden durchgeföhlt, ich kann die Einsamkeit nicht länger ertragen,“ sagte er leise. „Ist keine Hilfe?“

„Ich fürchte, keine.“

Sie berührte ihm mit der Hand das lockige Haar. „Sie haben das Los erwählt, gering zu achten, was sich andere so ängstlich

begehren. Das Licht der Sonne, welche Ihr Haupt verklärt, soll niemals durch die Qualen dieser Erde getrübt werden. Seien Sie stolz, Fritz, nie dürfen Sie es mehr sein als in diesen Stunden, denn Ihnen kann solches Unglück nichts nehmen, was einer Klage wert ist."

"Mein armer Vater!" rief Fritz.

"Ihr Vater ist doch glücklich," fuhr Laura fort, "denn er hat sich einen Sohn erzogen, dem kaum ein Opfer ist, zu entbehren, was anderen Menschen das beste Glück erscheint. Für wen haben Ihre lieben Eltern gesammelt als für Sie? Heut dürfen Sie ihnen zeigen, wie frei und groß Sie stehen über diesen Sorgen um totes Metall."

"Wenn ich auch für mein Leben das Unglück dieses Tages empfinde," sagte der Doktor, "so war es nur um einer andern willen."

"Ist es Ihnen ein Trost, mein Freund," rief Laura in ausbrechendem Gefühle, "so will ich Ihnen heut sagen, daß ich treu zu Ihnen halte, was auch geschehen möge."

"Liebe Laura!" rief der Doktor, sie aber sang ihm weich wie ein Vogel in das Ohr: "Mir ist's recht, Fritz, daß Sie mir gut sind." Fritz legte seine Wange zärtlich auf ihre Hand. "Ich mühe mich, Ihrer nicht unwert zu sein," fuhr Laura fort. "Was ich armes Mädchen vermag, versuche ich im Geheim schon lange, um mich freizumachen von dem kleinen Land, der an unserm Leben hängt. Ich habe mir alles überlegt, wie man haushalten kann mit sehr wenig, ich verwende nichts mehr auf unnütze Kleider und solchen Kram. Ich bin eifrig, auch etwas zu verdienen. Ich gebe Stunden, Fritz, und man ist mit mir zufrieden. Der Mensch braucht sehr wenig zum Leben, dahinter bin ich gekommen, ich habe in meiner Stube keine größere Freude als den Gedanken, mich unabhängig zu machen. Das wollte ich Ihnen heut schnell sagen. Und noch eins Fritz, wenn ich Sie auch nicht sehe, ich denke immer an Sie und ich sorge um Sie."

Fritz streckte die Arme nach ihr aus, aber sie entzog sich ihm, noch einmal winkte sie an der Thür, dann flog sie über die Straße zurück in ihre Dachstube.

Dort stand sie im Dunkeln mit pochendem Herzen, von außen fiel ein matter Lichtstrahl durch die Scheiben und beleuchtete das Schäferpaar am Tintenfaß, daß es verklärt in der Luft schwebte. Heute dachte Laura nicht an ihr Geheimbuch, sie sah hinüber nach dem Fenster, wo der Geliebte saß, und wieder stürzten ihr die Tränen aus den Augen. Aber sie faßte sich mit kurzem Entschluß, holte in der Küche Licht und einen Topf mit Wasser, suchte Spitzenärmel und Kragen zusammen und weichte sie in einer Schüssel ein, auch diesen Plunder konnte sie sich allein zurechtmachen. Es war wieder eine kleine Ersparnis, es konnte doch einmal dem Fritz zu gute kommen.

Herr Hummel schloß sein Kontor und setzte seine Wanderungen fort. Die Thür zu Lauras Stube öffnete sich, die Tochter fuhr zusammen, als sie den Vater auf die Schwelle treten sah, feierlich wie einen Boten der Feme. Hummel bewegte sich auf seine Tochter zu und sah ihr scharf in die verweinten Augen. „Also wegen dem drüben?“ Laura barg das Gesicht in den Händen, wieder bewältigte sie der Schmerz.

„Da hast du deine Glöckchen,“ brummte er leise. „Da hast du deine Taschentücher und deine Funder. Es ist dort drüben aus.“ Er klopfte ihr mit der großen Hand auf die Schulter. „Höre auf, wir haben ihn nicht umgebracht, eure Schnupftücher beweisen gar nichts.“

Es wurde dunkel, Hummel ging auf der Straße zwischen den beiden Häusern auf und ab, sah das feindliche Haus von der Parkseite an, wo es ihm weniger geläufig war, und sein breites Gesicht verzog sich zu einem siegesgewissen Lächeln. Endlich entdeckte er einen Bekannten, der aus dem Nachbarhause eilte, und ging mit starken Schritten hinter ihm her. „Wie steht's?“ frug er, den Arm des andern fassend, „kann er sich halten?“

Der Geschäftsfreund zuckte die Achseln, „es wird kein Geheimnis bleiben,“ und berichtete über Lage und Gefahr des Gegners.

„Wird er Deckung schaffen?“

Der andere zuckte wieder die Achseln. „Bis morgen schwerlich. Geld ist jetzt unter Brüdern nicht zu haben. Natürlich ist der Mann mehr wert, das Geschäft gut, das Haus unverschuldet.“

„Das Haus ist keine zwanzigtausend wert,“ unterbrach ihn Hummel.

„Gleichviel, bei gesundem Stande des Geldmarktes würde er den Schlag ohne Gefahr aushalten. Jetzt fürchte ich das Schlimmste.“

„Ich hab's ja gesagt, er ist aus wie ein Licht,“ murrte Hummel und drehte sich kurz ab nach seinem Hause.

Im Zimmer des Doktors saßen Vater und Sohn über Briefen und Rechnungen, an den Wänden glänzten im Lampenlicht die goldenen Titel der Bücher und der sauberen Mappen, in denen der Doktor seine Schätze barg, emsiger Sammelleiß hatte sie aus hundert Winkeln zusammengeholt und hier in stattlicher Ordnung verbunden, jetzt sollten auch sie auseinander flattern in alle Welt. Mutvoll redete der Sohn in die Seele des verzweifelten Vaters. „Ist das Unglück nicht zu wenden, das wie ein Orkan über uns einbrach, wir ertragen es mannhaft, deine Ehre vermägst du zu wahren. Der größte Schmerz, den ich empfinde, ist doch nur, daß ich dir jetzt so wenig nützen kann, und daß der Rat jedes Geschäftsmannes mehr Wert hat, als die Hilfe des eigenen Sohnes.“

Der Vater legte das Haupt auf den Tisch, kraftlos und betäubt.

Da ging die Thür auf, aus dem dunkeln Vorfaal trat mit schweren Schritten eine fremde Gestalt in das Zimmer. Der Doktor sprang auf und starrte auf die harten Züge eines wohlbekannten Gesichtes, Herr Hahn aber stieß einen Schrei aus und

fuhr von dem Sofa, um das Zimmer zu verlassen. „Herr Hummel,“ rief der Doktor erschrocken.

„Natürlich,“ versetzte Hummel, „ich bin's, wer sollte es auch sonst sein?“ Er legte ein Paket auf den Tisch. „Hier sind zwanzigtausend Taler in ehrlichen Stadtschuldscheinen und hier ist eine Empfangsbescheinigung, die Sie beide unterschreiben. Morgen lassen Sie mir dafür eine Hypothek ausstellen auf Ihr Haus, die Papiere werden mir in Natura zurückgezahlt, denn ich will nicht zu Schaden kommen, der Kurs ist zu schlecht. Die Hypothek soll für mich auf zehn Jahre unkündbar sein, damit Sie nicht glauben, ich will Ihnen Ihr Haus nehmen, Sie können zurückzahlen wann Sie wollen, das Ganze oder in Theilen. Ich kenne Ihr Geschäft, auf Ihr Stroh ist jetzt kein Geld zu erhalten, aber in zehn Jahren kann der Schade überwunden sein. Ich mache nur eine Bedingung, daß kein Mensch von diesem Darlehn erfährt, am wenigsten Ihre Frau, und meine Frau und Tochter. Dazu habe ich meine guten Gründe. Sehen Sie mich doch nicht an, wie die Rage den Kaiser,“ fuhr er zum Doktor gewendet fort. „Sehen Sie sich hin, zählen Sie die Papiere und die Nummern. Machen Sie keine Worte, ich bin kein Mann von Gefühl, und Redensarten können mir nichts nützen. Ich denke auch an meine Sicherheit. Das Haus ist schwerlich zwanzigtausend Taler wert, aber es genügt mir. Wenn Sie's wegtragen wollen, werde ich's sehen. Sie haben gesorgt, daß es mir nahe genug vor den Augen steht. Zählen Sie und unterschreiben Sie, Herr Doktor,“ befahl er und drückte den Sohn auf einen Stuhl.

„Herr Hummel,“ begann Hahn etwas undeutlich, denn in seiner Gemütsbewegung wurden ihm die Worte schwer, „diese Stunde vergesse ich Ihnen nicht bis zu meinem Ende.“ Er wollte auf ihn zugehen und ihm die Hand reichen, aber es kam ihm heiß aus den Augen und er arbeitete stark mit seinem Taschentuche.

„Sehen auch Sie sich nieder,“ sagte Hummel und drückte ihn auf das Sofa. „Gefundheit und kaltes Blut sind immer die

Hauptsache, sie sind besser als chinesisches Zeug. Ich sage Ihnen heut weiter nichts und Sie sagen mir auch kein Wort über diese Angelegenheit. Morgen wird alles vor Notar und Gericht glatt gemacht, dann vierteljährlich pünktlich die Zinsen gezahlt, und im übrigen bleibt es zwischen uns beim Alten. Denn sehen Sie, wir sind nicht bloß Menschen, wir sind auch Geschäftsleute. Als Mensch weiß ich ganz genau, was für gute Seiten Sie haben, auch wenn Sie mich verklagen. Unsere Häuser aber und unsere Geschäfte stimmen nicht. Wir sind zwanzig Jahr Gegner gewesen mit Haar und Stroh, mit unsern Liebhabereien und unserm Gitterzaun. Das soll so bleiben. Ihre Mäusen sind mir nicht recht, und meine Hunde sind Ihnen nicht recht, obgleich ich jetzt glaube, daß es dieser Schurke von Buchhalter auch hinter Ihrem Rücken getan hat. Es ist dieselbe Geschichte wie bei den Wechselln, heimliche Vergiftung mit Ausstragen. Was also nicht stimmt, das braucht nicht zu stimmen. Wenn Sie mich borstig nennen und einen groben Fils, ich will grob gegen Sie sein, und ich will Sie für einen Strohkopf halten, so oft mir der Ärger über Sie kommt. Demungeachtet kann daneben das ruhige Geschäft gehen, welches wir jetzt mit einander machen. Und wenn einmal, was ich nicht hoffen will, mich die Räuber ausplündern, so werden Sie auch da sein, soweit Sie vermögen. Dies weiß ich und ich habe es immer gewußt, und deshalb bin ich heut gekommen."

Hahn sah mit einem Blicke warmer Dankbarkeit zu ihm auf und griff wieder nach seinem Tuch.

Hummel legte ihm die schwere Hand auf den Kopf, wie einem kleinen Kinde, und sagte leise: „Sie sind ein Phantast, Hahn. — Der Doktor ist fertig, jetzt unterschreiben Sie, und lassen Sie sich beide das Unglück nicht übermäßig zu Herzen gehen. So," fuhr er fort und bestreute das Papier sorgfältig, „morgen um neun Uhr schicke ich Ihnen meinen Anwalt aufs Kontor. Bleiben Sie hier, die Treppe hat schlechtes Licht, aber ich finde mich schon zurecht. Gute Nacht."

Er trat auf die Straße und sah sich geringschätzig nach den feindlichen Mauern um. „Keine Hypothek?“ brummte er. „H. Hummel, erste und letzte, zwanzigtausend.“ In der Familienstube gönnte er seinen Frauen einige beruhigende Worte. „Ich habe mich erkundigt, die Leute werden sich halten. Ich verbitte mir also jedes weitere Geseufz. Wenn ihr wieder einmal der elenden Mode zu Gefallen einen Strohhut braucht, so könnt ihr das Geld eher zu den Hähnen tragen als zu andern, ich gebe meine Erlaubnis.“

Einige Tage darauf trat Fritz Hahn in das kleine Kontor des Herrn Hummel. Dieser scheuchte den Buchhalter durch einen Wink mit dem Finger hinaus und begann kühl von seinem Lehnstuhl: „Was bringen Sie mir, Herr Doktor?“

„Mein Vater fühlt die Verpflichtung, dem großen Vertrauen, das Sie ihm bewiesen, dadurch zu entsprechen, daß er Ihnen Einblick in den Stand seines Geschäftes gibt und Sie bittet, ihn in einzelnen Verwicklungen zu unterstützen. Er ist der Meinung, daß er, bis diese Erschütterung überwunden ist, nichts Wichtiges ohne Ihre Beistimmung tun darf.“

Hummel lachte hell auf. „Ich soll einen Rat geben, und Ihrem Geschäft? Sie bringen mich in eine Lage, welche ganz unnatürlich ist und gegen welche ich mich wehre.“

Der Doktor legte ihm schweigend die Übersicht über Aktiva und Passiva vor die Augen.

„Sie sind ein feiner Kunde,“ rief Hummel, immer noch erstaunt. „Aber für einen alten Fuchs ist dieses Zellereisen nicht schlau genug.“ Dabei blickte er doch auf Kredit und Debet, und nahm einen Bleistift in die Hand. „Hier finde ich unter den Aktivis fünfzehnhundert Taler für Bücher, welche verkauft werden sollen, ich habe nicht gewußt, daß Ihr Vater auch diese Liebhaberei hat.“

„Es sind meine Bücher, Herr Hummel, ich habe in diesen Jahren weit mehr Geld dafür ausgegeben, als meinen Arbeiten

unbedingt notwendig ist. Ich bin entschlossen, zu verkaufen, was ich entbehren kann; ein Antiquar hat sich bereits erboten, diese Summe in zwei Raten zu zahlen."

"Handwerkszeug darf kein Exekutor pfänden," sagte Hummel und machte einen dicken Strich durch den Posten. "Ich glaube zwar, daß es unleserliche Schmöcker sind, aber die Welt hat viele dunkle Winkel, und da Sie einmal eine Vorliebe dafür haben, als Raub unter Ihren Mitmenschen zu sitzen, so sollen Sie in Ihrem Loch bleiben." Er betrachtete den Doktor mit einem ironischen Winken. "Haben Sie mir nichts weiter zu sagen? Ich meine nicht über das Geschäft Ihres Vaters, das mich gar nichts angeht, sondern über ein anderes Geschäft, das Sie selbst zu betreiben scheinen, wobei Sie den Wunsch haben, sich mit meiner Tochter Laura zu assoziieren."

Der Doktor errötete. "Ich hätte einen andern Tag für diese Erklärung gewählt, welche Sie jetzt von mir fordern. Aber auch ich habe den heißen Wunsch, mich darüber mit Ihnen zu verständigen. Ich habe mich lange mit der stillen Hoffnung getragen, daß es der Zeit gelingen könnte, Ihre Abneigung gegen mich zu vermindern."

"Der Zeit?" unterbrach ihn Hummel, "das ist mir lächerlich."

"Jetzt bin ich durch die hochherzige Hilfe, welche Sie meinem Vater geleistet, Ihnen gegenüber in eine Stellung gekommen, welche für mich so schmerzvoll ist, daß ich Sie anflehen muß, mir Ihr Mitgefühl nicht zu versagen. Ich werde bei angestrengter Tätigkeit und glücklichen Zufällen erst nach Jahren in der Lage sein, eine Frau ernähren zu können."

"Brotlose Künste!" unterbrach Herr Hummel brummend.

"Ich liebe Ihre Tochter, und ich kann dies Gefühl nicht opfern. Aber ich habe die Aussicht verloren, ihr eine Zukunft zu bieten, welche den Ansprüchen, die sie zu machen berechtigt ist, einigermaßen entspricht, und die rettende Hilfe, welche Sie meinem Vater gebracht, macht auch mich so abhängig von Ihnen, daß ich

meiden muß, was Ihren Unwillen erregen könnte. Deshalb sehe ich für mich eine öde Zukunft."

"Ganz wie ich erwartet habe," versetzte Hummel, „miserabel."

Der Doktor trat zurück, aber er legte gleich darauf seine Hand auf den Armel des Nachbarn. „Diese Sprache nützt Ihnen nichts mehr, Herr Hummel," sagte er lächelnd.

„Edel, aber miserabel," wiederholte Hummel mit Genuß. „Schämen Sie sich, Herr, Sie wollen ein Liebhaber sein? Sie wollen sich unterstehen, meiner Tochter Laura zu gefallen, und Sie sind ein solcher schwachherziger Hase mit Seitensprüngen? Wollen Sie Ihre Gefühle nach meiner Hypothek regulieren? Wenn Sie verliebt sind, so fordere ich von Ihnen, daß Sie sich benehmen wie ein springender Löwe, jaloux und mordsüchtig. Pfui, Herr, Sie sind mir ein schöner Adonis, oder wie dieser Nicodemus sonst heißt."

„Herr Hummel, ich bitte Sie um die Hand Ihrer Tochter," rief der Doktor.

„Ich verweigere Sie Ihnen," sagte Hummel entschieden, „Sie verstehen meine Worte falsch. Mir fällt nicht ein, auch noch mein Kind in diese Masse zu werfen. Aber daß ich meine Tochter Ihnen nicht geben will, darf Sie gar nicht irre machen. Ihre verdammte Schuldigkeit ist, wie das Wetter hinterher zu sein. Sie müssen mich angreifen, und in mein Haus dringen, wogegen ich mir allerdings vorbehalte, Sie hinauszuweisen. Aber ich habe es immer gesagt, Ihnen fehlt die Courage."

„Herr Hummel," versetzte der Doktor mit Haltung, „ich erlaube mir die Bemerkung, daß Sie jetzt nicht mehr ausfällig sein dürfen."

„Warum nicht?" frug Hummel. Der Doktor wies auf die Papiere. „Was hier geschehen, macht mir schwer, wieder grob zu werden, es kann Ihnen kein Vergnügen sein, einen Wehrlosen anzugreifen."

„Diese Ansprüche sind mir nur lächerlich,“ erwiderte Hummel. „Weil ich Ihnen mein Geld gegeben habe, soll ich aufhören, Sie zu behandeln wie Sie verdienen? Weil Sie vielleicht nicht ganz abgeneigt wären, meine Tochter zu heiraten, soll ich Sie mit einer Samtbürste streicheln? Hat man je solchen Unsinn gehört!“

„Sie irren,“ fuhr der Doktor artig fort, „wenn Sie meinen, daß ich ganz außer Stande bin, Ihre Sprache zu reden. Ich gebe mir deshalb die Ehre, Ihnen zu bemerken, Ihre höhnende Laune versteht so zu verlegen, daß selbst die empfangene Wohlthat ihren Wert verliert.“

„Bleiben Sie mir vom Leibe mit Ihrer Wohlthat,“ unterbrach Hummel, „ich war nur wohlthätig aus Nachsicht.“

„Darauf will ich Ihnen ebenso ehrlich sagen,“ fuhr der Doktor fort, „daß es auch für mich eine schwere Stunde war, als Sie auf mein Zimmer traten. Ich wußte, wie drückend die Verpflichtung auf meinem Leben lasten würde, die Sie uns auferlegten. Ich sah auf meinen armen Vater, und der Gedanke an sein Unglück schloß mir den Mund. Ich für meinen Teil wäre lieber Betteln gegangen, als daß ich von Ihnen Geld genommen hätte.“

„Nur weiter!“ ermunterte Hummel.

„Was Sie für meinen Vater getan, gibt Ihnen noch nicht das Recht, mich zu mißhandeln. Dieses Gespräch stärkt mich in der Überzeugung, die ich vom ersten Augenblick hatte, daß wir alles aufbieten müssen, Ihnen so schnell als möglich die erhaltene Summe zurückzuzahlen. Sie haben den Posten für meine Bücher gestrichen, ich werde sie doch verkaufen.“

„Unsinn!“ rief Hummel.

„Ich werde es tun, wie unbedeutend auch die Summe im Vergleich zu unserer Schuld ist; weil die Tyrannei, welche Sie über mich ausüben wollen, mir unerträglich zu werden droht. Ich wenigstens will Ihnen nicht in dieser Weise verpflichtet sein.“

„Sie wollen es doch in einer andern Weise, die Ihnen mehr zusagt.“

„Ja,“ versetzte der Doktor; „da Sie das größte Opfer, welches ich Ihnen bringen konnte, so verächtlich zurückweisen, so werde ich fortfahren, um die Liebe Ihrer Tochter zu werben, auch gegen Ihren Willen. Ich werde versuchen, sie zu sprechen, so oft ich kann, mich ihr so wert zu machen, als ich im stande bin. Sie selbst haben mir diesen Weg gezeigt, Sie werden sich gefallen lassen, daß ich ihn betrete, und wenn Sie nicht zufrieden sein sollten, werde ich auf Ihren Unwillen keine Rücksicht nehmen.“

„Endlich!“ rief Hummel, „es kommt zum Vorschein. Ich sehe doch, daß Sie nicht ganz ohne Bosheit sind. Darum lassen Sie uns ruhig diese Angelegenheit besprechen. Sie sind nicht der Mann, den ich meiner Tochter wünsche. Ich habe Sie von meinem Hause ferngehalten, und es hat nichts genützt. Denn es hat sich doch ein verdamntes Gefühl entsponnen. Deshalb bin ich der Meinung, dies Geschäft jetzt anders zu betreiben. Ich habe nichts dagegen, wenn Sie manchmal in mein Haus kommen. Sie werden das mit Bescheidenheit tun, ich sehe es Ihnen an. Ich werde Sie als nicht vorhanden betrachten, meine Tochter wird Gelegenheit haben, Sie ruhig mit unsern vier Wänden zu vergleichen. Was daraus wird, warten wir beide ab.“

„Auf diesen Vorschlag gehe ich nicht ein,“ sagte der Doktor entschlossen. „Ich bestehe nicht darauf, daß Sie mir in dieser Stunde die Hand Ihrer Tochter bewilligen; den Zutritt zu Ihrer Familie aber nehme ich nur unter der Bedingung an, daß Sie selbst sich gegen mich so verhalten, wie gegen einen Gast Ihres Hauses schließlich ist, und daß Sie gegen mich die Pflichten eines Wirtes freundlich erfüllen. Ich werde nicht dulden, daß Sie in der Weise zu mir sprechen, wie heut unter vier Augen. Eine Kränkung durch Worte oder Nichtachtung ertrage ich von Ihnen am wenigsten. Es liegt mir nicht nur daran, Ihrer Tochter zu gefallen, sondern auch Ihnen angenehmer zu werden. Dazu fordere ich Gelegenheit.“

Können Sie auf diese Bedingung nicht eingehen, so komme ich lieber gar nicht."

"Humboldt, unternehmen Sie nicht zu viel auf einmal," mahnte Herr Hummel kopfschüttelnd, „denn sehen Sie, ich schätze Sie, aber ich kann Sie wirklich nicht recht leiden. Deshalb will ich mir überlegen, wie weit ich Ihnen gefällig sein kann, ich versichere Sie, es wird mir sauer werden. Unterdes nehmen Sie diese Papiere mit sich. Ihr Vater hat sich die Lehre gekauft, daß er seine Geldgeschäfte selbst besorgt. Im übrigen steht die Sache nicht schlecht und er wird sich allein heraushelfen, Sie brauchen dazu weder mich noch einen andern. Guten Morgen, Herr Doktor."

Der Doktor nahm die Papiere unter den Arm. „Ich bitte um Ihre Hand, Herr Hummel."

„Nicht so hastig," wehrte Hummel.

„Es tut mir leid," sagte der Doktor lächelnd, „aber ich kann es Ihnen heut nicht ersparen."

„Nur aus angeborener Höflichkeit," entgegnete Hummel, „aber nicht aus guter Meinung."

Er reichte ihm die große Hand und ließ sie sich kräftig schütteln. „Ihre Bücher behalten Sie," rief er dem Scheidenden nach. „Den Schwindel kenne ich, Sie werden sich das Zeug doch wieder anschaffen und ich muß am Ende noch einmal mein Geld dazu geben."

6. Ein Kapitel aus der verlorenen Handschrift.

Tobias Bachhuber! Als deine Taufpaten beschlossen, daß du Tobias heißen sollest, haben sie deinem Leben und ihren eigenen Enkeln schlechte Dienste geleistet. Denn wer diesen Namen führt, wird vom Schicksal genötigt zu erleben, was niemals günstiger benannten Menschen zugemutet werden darf. Wann hat der Vogel Schwalbe gegen andere gewagt, was er dem ersten Besitzer deines Namens durch unwürdiges Beschmeißen antat? Wer hat eine so elende Brautfahrt erlebt, als der arme Sohn des Blinden, Tobias der jüngere? Denn mußte dieser nicht fasten, die Gebetschnüre halten und mit einem mörderischen Geist kämpfen, gerade in den Stunden, in welchen sonst jedem Sterblichen geistiger Kampf höchlich verübelt wird? Auch an dir, seliger Bachhuber, hat sich das Unglück des Namens greulich bewährt. Ob vielleicht der ganze blutige Schwedenkrieg deshalb entstand, weil dem Schweden ein Gelüst nach deinem Roder ankam, soll hier nicht erörtert werden; man darf vertrauen, daß neue Geschichtsforschung auch noch diesen geheimen Beweggrund aus Licht ziehen wird. Aber unleugbar bist du selbst in dem Kriege jämmerlich draufgegangen, ja sogar an deinem Schatz, den du verstecktest und gleichsam deponiertest, hängt noch der Fluch deines Namens. Allen, welche damit zu tun haben, werden die Augen geblendet und ein böser Geist würgt ihre Hoffnungen.

Auch den Professor quälte die Blindheit und ängstigte der Dämon. Er hatte nichts gefunden. Mancher wäre ermüdet und hätte abgelassen, ihm wurde der Eifer gemehrt. Denn er suchte keineswegs kopflos, er wußte sehr wohl, daß der Fund an einer langen Kette von Zufällen hing, welche sich jeder Berechnung entzogen. Aber er wollte tun, was in seinen Kräften stand; seine Aufgabe war, der gelehrten Welt die Sicherheit zu geben, daß Archive,

Sammlungen und Wirtschaftsverzeichnisse des Fürsten gründlich durchsucht seien. Diese Gewißheit wenigstens vermochte er besser zu erlangen als jeder andere, und er tat damit seine Pflicht gegen den Fürsten und seine Wissenschaft. Aber die innere Ungeduld wurde heftiger, die heitere Spannung der ersten Zeit steigerte sich zu unbehaglicher Aufregung, die lange Erwartung, immer getäuscht, störte ihm auch die Stimmung des Tages. Wieder saß er oft in sich gesunken, ja, er sprach täglich von dem Schatze und Ilse konnte es ihm nicht recht machen, ihre Einwürfe, selbst ihr Trost verletzten ihn, denn ihm war sehr ärgerlich, daß sie seinen Eifer gar nicht teilte. Er wußte genau, wie die Handschrift aussehen würde, dick, großes Quadrat, sehr alte Buchstaben, vielleicht aus dem sechsten Jahrhundert, verblichen, manche Blätter halb zerstört, er verbarg sich durchaus nicht, daß die Bosheit der Zeit, des Wassers und der Ratten arges Spiel damit getrieben hatte.

Heut trat der Professor mit geröteten Wangen in das Arbeitszimmer der Prinzessin.

„Endlich vermag ich gute Nachricht zu bringen. In einem kleinen Aktenbündel des Marschallamtes, das mir unbegreiflicherweise bis jetzt entgangen ist, fand ich auf einem einzelnen Blatt eine verlorene Notiz. Die Truhen, welche der Beamte von Bielsstein im Anfange des vorigen Jahrhunderts nach dem verschwundenen Schlosse sandte, werden drin kurz als No. 1 und 2 bezeichnet, mit dem Vermerk, daß sie Manuskripte des Klosters von Rossau, außerdem alte Armbrüste, Bolzen usw. enthalten. Es waren also zwei Truhen, und Handschriften des Klosters lagen darin.“ Die Prinzessin sah neugierig auf das Blatt, welches er vor ihr hinlegte.

„Es war Zeit, daß diese Nachricht kam,“ fuhr der Professor fröhlich fort, „denn ich gestehe Ew. Hoheit, das Gespenst verfolgte mich bei Tag und Nacht. Dies ist eine wertvolle Bestätigung, daß ich auf richtigem Wege bin.“

„Ja,“ rief die Prinzessin, „ich bin überzeugt, wir finden den Schatz. Wenn ich nur ein wenig helfen könnte! Wäre er durch

Beschwörung zu gewinnen, wie gern wollte ich den Zaubergürtel umbinden und Frau Hekate anrufen. Leider ist dieser Weg Geister zu gewinnen veraltet, und die geheime Kunst, durch welche die Herren Gelehrten ihre Schätze heben, ist schwer zu erlernen."

"Auch ich bin jetzt wenig besser als ein unglücklicher Geisterbanner," antwortete der Professor. „Schlecht wäre ich empfohlen, wenn Ew. Hoheit meine Arbeiten nach der Tätigkeit beurteilen wollten, welche ich hier durch Ausfröhren des alten Staubes beweise. Man freut sich und wird getäuscht wie ein Kind. Es ist ein Glück, daß das Schicksal uns Bücherschreiber selten durch solche Gaukeleien neckt; was wir etwa für andere gewinnen, hängt nicht mehr vorzugsweise von zufälligem Funde ab."

"Ich aber ahne etwas von dem Ernst der Arbeit, welche ich nicht sehe," sagte die Prinzessin, „Ihre Güte hat mir wenigstens ein kleines Guckfenster geöffnet, durch welches ich in die Werkstatt der schaffenden Geister blicken kann. Ich begreife, daß die Arbeit der Gelehrten für jeden, der zu ihrer stillen Gemeinde gehört, einen unwiderstehlichen Reiz ausüben muß. Ich möchte die Frauen beneiden, denen das Glück wird, solcher Tätigkeit durch ihr ganzes Leben nahe zu sein."

"Wir sind kühne Eroberer am Schreibtisch," erwiderte der Professor, „aber dem Eroberer und seiner Umgebung wird oft das Mißverhältnis zwischen innerer Freiheit und äußerer Unbehilflichkeit fühlbar. Wer das wirkliche Leben mit uns durchmacht, der wird uns leicht übersehen und unsere Einseitigkeit schwer ertragen. Denn, Hoheit, die Gelehrten sind selbst wie die Bücher, welche sie schreiben. In der Mehrzahl stehen wir schlecht gerüstet in dem Wirrwarr der Geschäfte, zuweilen hilflos in der vielgestaltigen Tätigkeit unserer Zeit. Wir sind treue Freunde solcher Stunden, in denen der Mensch neue Kraft sucht für den Kampf des Lebens, aber in dem Streit selbst sind wir häufig ungeübte Helfer."

"Dachten Sie bei Ihren Worten an sich selbst?" frug die Prinzessin schnell.

„Nein,“ versetzte der Professor, „ich trug ein Bild im Sinne, das ich mir aus den Zügen vieler Berufsgegnossen zusammengesetzt hatte, aber wenn Ew. Hoheit nach mir fragen, auch ich bin nach dieser Richtung ein regelrechter Gelehrter. Denn ich habe oft Gelegenheit gehabt zu bemerken, wie unfertig mein Urtheil in allen Fragen ist, bei denen nicht mein Wissen oder meine sittlichen Empfindungen mir Sicherheit geben.“

„Das ist mir gar nicht recht, Herr Werner,“ rief die Prinzessin und lehnte sich würdevoll auf dem Sessel zurück. „Meine Phantasie war im besten Fluge, ich saß als Gebieterin der Welt da, bereit, meine Völker zu beglücken, und ich machte Sie zu meinem Minister.“

„Das Zutrauen tut mir wohl,“ entgegnete der Professor, „aber wenn Hoheit einmal in die Lage kommen, einen Gehilfen der Herrschaft zu suchen, so könnte ich diese Würde nur dann mit gutem Gewissen annehmen, wenn Ew. Hoheit Insaassen vorher alle in der Presse des Buchbinders zurechtgeschnitten wären, wenn sie ein Köckchen aus Pappe trügen und auf ihrem Rücken einen Zettel, der deutlich besagt, was jeder für einen Inhalt hat.“

Die Prinzessin lachte, aber ihr Auge ruhte innig auf dem ehrlichen Antlitze des Mannes. Sie sprang auf und trat vor ihn hin. „Immer sind Sie wahrhaft und klar, und hoch das Haupt.“

„Dank für die Beurteilung,“ versetzte der Professor fröhlich. „Selbst Ew. Hoheit behandeln mich wie einen Geist, der in einem Buche steckt, Sie rühmen mich so offen, als ob ich die Worte nicht verstünde, die man über mich spricht. Ich bitte um Erlaubniß, auch Ew. Hoheit meine Gefühle in einer Rezension vorzutragen.“

„Wie ich bin, will ich von Ihnen nicht hören,“ rief die Prinzessin, „denn Sie würden trotz der Harmlosigkeit, die Sie an sich loben, am Ende so viel aus mir herauslesen, als wenn auch ich Goldschnitt und einen Saffianrücken trüge. Aber mir ist ernst zu Mut, wenn ich Sie rühme. Ja, Herr Werner, seit Sie bei uns sind, geht mir ein besseres Verständniß für den Wert des Lebens auf.“

Sie wissen, welcher Gewinn für mich ist, einen Geist zu beobachten, der, unbekümmert um das kleine Treiben seiner Umgebung, nur seiner hohen Göttin der Wahrheit dient. Uns bedrängt der Lärm des Tages, uns verwirrt die Begehrlichkeit; die Menschen, von denen ich umgeben bin, auch die guten, sie alle denken und sorgen behaglich um sich selbst und schließen bequeme Verträge zwischen ihrem Pflichtgefühl und ihrem Egoismus. Hier aber erkenne ich eine Selbstlosigkeit und eine unablässige Hingabe des eigenen Daseins an die höchste Arbeit des Menschen. Dies ist etwas so Großes und Gewaltiges, daß mich die Bewunderung weich macht, wenn ich Sie ansehe. Ich fühle den Wert solches Daseins wie ein neues Licht, das in meine Seele fällt. Nie habe ich bis jetzt gewußt, daß andere neben mir einhergehen, begeistert, den Himmel im Herzen. Das ist meine Rezension über Sie, Herr Gelehrter, sie ist vielleicht nicht gut geschrieben, aber sie kommt vom Herzen."

Das Auge des Gelehrten strahlte, als er dem Fürstenkinde in das gerötete Antlitz sah, aber er schwieg. Es war eine lange Pause. Die Prinzessin wandte sich ab und neigte sich über die Bücher. Endlich begann sie mit leiser Stimme: „Sie gehen zu Ihrer Tagesarbeit, ich will es auch. Bevor Sie mich verlassen, bitte ich Sie mein Lehrer zu sein, ich habe in der Kunstgeschichte, die mir Ihre Güte aus der Bibliothek brachte, eine Stelle bezeichnet, welche mir nicht verständlich war."

Der Professor nahm das aufgeschlagene Buch zur Hand und lachte. „Dies ist die Theorie einer andern Kunst, es ist nicht das rechte Buch." Die Prinzessin las: „Blancmanger zu machen." Sie schlug den Titel auf. „Geistreiches Kochbuch der alten Nürnberger Köchin." Erstaunt wandte sie das Buch um, es war derselbe einfache Bibliothekband. „Wie kommt dies hierher?" rief sie ärgerlich und schellte ihrer Kammerfrau. „Es ist niemand hier gewesen," beteuerte diese, „als vorhin die Prinzen."

„Ja dann," rief die Prinzessin kleinlaut, „da ist nichts zu hoffen. Wir stehen jetzt unter der Herrschaft eines schadenfrohen

Kobolds und müssen warten, ob unser Buch sich findet. Leben Sie wohl, Herr Werner, wenn der Kobold das Buch herausgibt, rufe ich Sie zurück."

Als der Professor entlassen war, kam die Kammerfrau erschrocken und brachte die verlorene Archäologie in trübseligem Zustande. „Das Buch lag im Käfig des Affen, Jocko hat emsig darüber studiert, er war wütend, als ich ihm den Band fortnahm."

Zu derselben Stunde stand der Kammerherr vor dem Fürsten. „Ihre Freunde von der Universität haben sich bei uns eingelebt; ich setze voraus, auch Sie tun das Ihre, ihnen unsere Stadt lieb zu erhalten."

„Professor Werner scheint sehr befriedigt," entgegnete der Kammerherr mit Zurückhaltung.

„Hat Ihre Schwester Malwine die Bekanntschaft der Frau Professorin gemacht?"

„Leider ist meine Schwester genötigt, unsere kranke Tante auf dem Lande zu pflegen."

„Das ist schade," versetzte der Fürst, „sie mag Ursache haben, diesen Zufall zu bedauern. — Vor einiger Zeit haben Sie gegen mich die Ansicht ausgesprochen, daß dem Erbprinzen eine praktische Tätigkeit wohlthun werde; der Gedanke hat mich beschäftigt. Es wird notwendig, im Bezirk von Rossau die Möglichkeit eines zeitweisen Aufenthaltes zu schaffen. Die alte Oberförsterei ist dafür nicht übel eingerichtet. Ich habe mich entschlossen, das Haus durch einen Umbau in ein wohnliches Jagdschloß zu verwandeln. Der Erbprinz soll diesen Bau an Ort und Stelle ganz in seinem Sinn anordnen, Sie werden ihn begleiten. Der Baudirektor hat Anweisung, die Pläne nach den Befehlen des Erbprinzen zu zeichnen. Nur bei dem Kostenanschlag wünsche ich mitzusprechen. Unterdes wird der Erbprinz sich mit den Zimmern begnügen, welche in der Oberförsterei mir vorbehalten sind. Da aber der Bau nicht die ganze Zeit in Anspruch nehmen wird, so mag er seine Muße benützen, in der Wirtschaft des Herrn Bauer einen Einblick in unsern

Landbau zu erwerben. Er soll die Feldarbeiten und die Buchführung kennen. Das Jahr ist bereits vorgeschritten, und macht schnellen Aufbruch wünschenswert. Es ist Befehl erteilt, die Zimmer einzurichten, rüsten Sie sich zur Reise. Ich hoffe, daß diese Anordnung einen Wunsch erfüllt, den Sie wohl längst gehegt haben. Die schöne Landschaft und der stille Wald werden auch Ihnen nach dem Treiben des Winters eine Erfrischung sein."

Der Kammerherr verbeugte sich erschrocken vor seinem Herrn, der so gnädig die Verbannung vom Hofe aussprach, er eilte zum Erbprinzen und berichtete das Unheil. „Es ist Eril," rief er außer sich.

„Treffen Sie schnell Ihre Anstalten," antwortete der Erbprinz ruhig, „ich bin bereit, noch in dieser Stunde fortzugehen."

Der Erbprinz ging zu seinem Vater. „Ich werde tun, was du befehlst, und mir Mühe geben, deine Zufriedenheit zu verdienen. Wenn du, mein Vater, diesen Aufenthalt an entlegenem Ort für nützlich hältst, so sage ich mir, du verstehst besser als ich, was meiner Zukunft dient. Aber," fuhr er zögernd fort, „ich darf nicht von hier scheiden, ohne eine Bitte auszusprechen, die mir sehr am Herzen liegt."

„Sprich, Benno," sagte der Fürst gnädig.

„Ich flehe dich an, entlaß den Professor und seine Frau so schnell als möglich, aus der Nähe des Hofes."

„Was soll das?" frug der Fürst rauh.

„Der Aufenthalt ist hier für Frau Werner nachtheilig. Ihr Ruf wird durch die ungewöhnliche Lage, in welche sie gekommen ist, gefährdet. Ich bin ihm und ihr zu großem Dank verpflichtet, ihr Glück ist mir teuer und mich quält der Gedanke, daß ihr Verweilen in unserer Gegend den Frieden ihrer Tage zu stören droht."

„Und weshalb fürchtet deine Dankbarkeit eine Störung des Glückes, das dir so teuer ist?" frug der Fürst.

„Man nimmt an, daß der Pavillon ein verhängnisvoller

Aufenthalt für eine ehrbare Frau sei," erwiderte der Erbprinz entschlossen.

„Wenn durch die Wohnung gefährdet wird, was du Ehrbarkeit nennst," sagte der Fürst bitter, „dann wird diese Tugend leicht verloren."

„Es ist nicht die Wohnung allein," fuhr der Erbprinz fort. „Die Damen des Hofes haben sich ganz zurückgehalten, die Fremden werden viel besprochen, Geschwätz und Verleumdung sind tätig ihr schuldloses Leben falsch darzustellen."

„Ich höre mit Erstaunen," entgegnete der Fürst, „wie lebhaft deine Sorge für die fremde Frau ist, du selbst hast ihr doch, wenn ich recht vernahm, während dieser Wochen nur wenig von ritterlicher Aufmerksamkeit gegönnt."

„Ich habe es nicht getan," rief der Erbprinz, „weil ich mich verpflichtet fühlte, wenigstens für meine Person zu vermeiden, was ihr Schaden konnte. Ich sah die spöttischen Blicke unserer Herren, als die Fremden ankamen, ich hörte geringschätzigte Worte über die neue Schönheit, die in jenem Hause eingeschlossen sei, und mir drehte sich vor Scham und Zorn das Herz um. Deshalb habe ich mich mit Schmerzen bezwungen, ich habe vor meiner Umgebung Gleichgültigkeit geheuchelt und habe ihr selbst eine kalte Miene gezeigt, aber, mein Vater, es ist mir schwer geworden, und die letzten Wochen waren für mich voll bitterer Sorge, denn ich habe die glücklichsten Stunden meiner akademischen Zeit in ihrem Kreise verlebt."

Der Fürst hatte sich abgewandt, er zeigte jetzt dem Sohne ein lächelndes Anlitz. „Das also war der Grund deiner Zurückhaltung! Ich hatte vergessen, daß du in den Jahren sanfter Regung stehst und geneigt bist, in deinem Verhältnis zu Frauen mehr schwärmerisches Gefühl aufzuwenden, als für einen Mann gut ist. Und doch möchte ich dich darum beneiden. Leider gönnt das Leben so weicher Empfindung keine Dauer." Er trat vor den Prinzen und fuhr gütig fort: „Ich leugne nicht, Benno, daß ich die An-

kunst dieser Fremden in deinem Interesse anders ansah. Für einen Prinzen von deiner Anlage ist vielleicht nichts so bildend, als zarte Reigung zu einer Frau, welche keine Ansprüche an das äußere Leben des Freundes macht und ihm doch den Reiz eines innigen Seelenbundes gewährt. Dir sind Liebeleien mit den Damen des Hofes oder mit anspruchsvollen Intrigantinnen gefährlich, du hast dich zu hüten, daß nicht eine Frau, der du dich hingibst, mit dir spielt und dich selbstsüchtig für ihre Zwecke benutzt. Nach allem, was ich wußte, war dein Verhältnis zu der Dame im Pavillon gerade, was du für deine nächste Zukunft brauchtest. Aus Grundsätzen, denen ich die volle Anerkennung nicht versage, hast du vermieden, diese idyllischen Beziehungen wieder aufzunehmen. Du selbst hast nicht gewollt, was ich dir in guter Meinung bereitere; mir scheint deshalb, du hast das Recht verloren, in dieser Angelegenheit noch überhaupt etwas zu wollen."

"Vater," rief der Erbprinz und rang erschreckt die Hände, „daß du mir dies sagst, ist unbarmherzig. Ich hatte die dunkle Ahnung, daß die Einladung zu uns in geheimer Absicht geschehen sei, ich habe diesen Verdacht niedergekämpft und mich darum gescholten. Jetzt aber stehe ich entsetzt vor dem Gedanken, daß ich selbst die Schuld an dem Unglück guter Menschen trage. Deine Worte geben mir das Recht, meine Bitte zu wiederholen: entlaß sie so schnell als möglich, oder du machst deinen Sohn unglücklich."

"Ich lerne dich von ganz neuer Seite kennen," versetzte der Fürst, „und ich bin dir dankbar für den Einblick, den du mir endlich in dein schweigsames Wesen gestattest. Du bist entweder ein überspannter Träumer oder du bist mit einem Talent für Diplomatie versehen, das ich dir niemals zugetraut hätte."

"Ich bin dir gegenüber nichts als wahr," rief der Erbprinz.

"Soll die Frau nach dem Hause Bielsstein kommen, um gerettet zu werden?" frug der Fürst höhrend.

"Nein," erwiderte der Erbprinz leise.

„Deine Forderung verdient kaum eine Antwort,“ fuhr der Fürst fort. „Die Fremden sind hergerufen für eine gewisse Zeit, der Mann steht nicht in meinem Dienst, ich bin weder in der Lage sie fortzuschicken, denn sie haben mir keinen Grund zur Unzufriedenheit gegeben, noch sie wider ihren Willen hier zu halten.“

„Verzeihung, mein Vater,“ rief der Erbprinz, „du selbst hast durch die gnädige Aufmerksamkeit, welche du der Frau täglich zu teil werden läßt, durch artige Sendungen und öfteren Besuch dem Hof die Meinung erregt, daß du ihr eine besondere persönliche Beachtung zuwendest.“

„Ist der Hof so befißsen, dir vorzutragen, was mir, gegenüber dem unziemlichen Benehmen anderer, schädlich erscheint?“ frug der Fürst.

„Mir wird wenig von dem gesagt, was unsere Umgebung spricht, sei überzeugt, daß ich kein offenes Ohr für ihre Vermutungen habe, aber es ist unvermeidlich, daß auch ich zuweilen hören muß, was alle beschäftigt und in Harnisch bringt. Denn man wagt sogar zu behaupten, daß sich jeder deine Ungnade zuziehe, der ihr nicht Aufmerksamkeit beweist; und man hält bereits für besonders achtungswert und charakterfest, ihr Artigkeiten zu versagen. Dich wie sie bedroht die Verleumdung. Vergib mir, mein Vater, daß ich es gerade heraussage, du selbst hast durch deine Gnade die Frau in die gefährliche Lage gebracht, und deshalb liegt dir ob, sie daraus zu befreien.“

„Der Hof wird immer tugendhaft, wenn sein Herr eine Dame auszeichnet, welche nicht in die Hofkreise gehört; auch du wirst lernen, solche Sittenstrenge gering zu achten,“ versetzte der Fürst. „Es ist eine ungewöhnliche Neigung, Benno, die dein furchtbares Wesen an die Grenzen der Redefreiheit treibt, welche dem Sohn gegen den Vater gestattet ist.“

Dem Erbprinzen rötete sich das bleiche Antlitz. „Ja, mein Vater,“ rief er, „höre, was jedem andern Ohr Geheimnis bleiben

wird. Ich liebe die Frau so warm und von ganzem Herzen, daß ich ihr mit Freude das größte Opfer bringen würde. Die Macht, welche Schönheit und Unschuld des Weibes auf einen Mann ausübt, habe ich bei ihr gefühlt, mehr als einmal habe ich mich an ihrem lauterem Gemüt aufgerichtet. Ich war selig in ihrer Nähe, und unglücklich, wenn ich nicht in ihre Augen sah. In dem ganzen Jahr habe ich in der Stille an sie gedacht, in diesem schmerzvollen Gefühl bin ich zum Mann herangewachsen. Daß ich jetzt den Mut habe, vor dich zu treten, verdanke ich dem Einfluß, den sie auf mich geübt. Ich weiß, mein Vater, wie unglücklich solche Leidenschaft macht, ich kenne die Qual, das geliebte Weib für immer zu entbehren. Was mich erhoben hat in den bittersten Stunden des sehnfüchtigen Verlangens, das war allein der Gedanke an den Frieden ihrer reinen Seele. Jetzt weißt du alles, mein Geheimnis habe ich zu deinen Füßen niedergelegt, ich flehe, mein Herr und Vater, schone dies Vertrauen. Hast du bisher für mein Wohl gesorgt, heut ist die Stunde, wo du mir den höchsten Beweis deiner Treue geben kannst. Ehre die Frau, welche dein unglücklicher Sohn liebt."

Das Antlitz des Fürsten hatte sich unter den Worten des Sohnes verändert, der Prinz erschrak vor dem feindlichen Ausdruck. „Suche dir für deine Poesie das Ohr eines fahrenden Ritters, der begierig das Wasser hinuntertrinkt, in welches seine Dame ein Tränchen geweint hat."

„Ja, ich suche deine ritterliche Hilfe, mein Fürst und Herr," rief der Erbprinz außer sich, „ich beschwöre dich, laß mich nicht vergebens werben, ich rufe dich zu einem Dienst für mich und sie, als Prinz unseres erlauchten Hauses und als Mitglied derselben Genossenschaft, deren Wahlspruch wir beide tragen. Versage nicht deinen Beistand in ihrer Gefahr."

„Wir stehen nicht im Ordenssaal," versetzte der Fürst kalt, „und die Phrase klingt widerwärtig in die Stimmung des Werkeltages. Ich habe dein Vertrauen nicht begehrt, zu dreist hast du

mir's aufgedrungen, wundere dich nicht, daß der Vater über die vermessene Rede zürnt und der Fürst dich ungnädig entläßt."

Der Erbprinz erblich und trat zurück. „Der Zorn des Vaters und die Ungnade meines Herrn sind ein Unglück, welches ich tief fühle; aber noch furchtbarer ist mir der Gedanke, daß hier am Hofe ein Unrecht gegen eine Unschuldige verübt wird, ein Unrecht, an welchem auch ich teil haben soll. Wie schwer dein Zorn mich treffe, ich sage dir doch, du selbst hast die Frau der Mißdeutung ausgesetzt, und solange ich dir gegenüberstehe werde ich dir das sagen und nicht ablassen mit der Bitte: entferne sie von hier, um ihrer Ehre und um unserer Ehre willen."

„Da deine Worte endlos um dasselbe Trugbild flattern," antwortete der Fürst, „so ist es Zeit, dieser Unterredung ein Ende zu machen. Du wirst auf der Stelle abreisen, du wirst der Zeit überlassen, ob sie mich vergessen läßt, was ich heut von dir erfahren. Bis dahin magst du in der Einsamkeit darüber nachsinnen, daß du ein Tor warst, als du den Vormund Fremder spielen wolltest, welche vollständig in der Lage sind, für ihr eigenes Heil zu sorgen."

Der Erbprinz verneigte sich. „Hat mein durchlauchtigster Herr noch einen Befehl für mich?" frug er mit zuckenden Lippen.

Finsternis entgegnete der Fürst: „Dir bleibt nur noch übrig, daß du selbst die Fremden gegen deinen Vater aufregst."

„Ew. Hoheit wissen, daß mir dergleichen nicht geziemen würde."

Der Fürst winkte mit der Hand, der Sohn schied mit stummer Verbeugung.

Der Prinz rief nach seinem Wagen und eilte zu seiner Schwester. Die Prinzess sah ängstlich in sein verstörtes Gesicht: „Du sollst fort?"

„Lebe wohl," sagte er, ihr die Hand reichend, „ich gehe aufs Land, uns noch ein neues Schloß zu bauen, wenn wir einmal die Szene wechseln wollen."

„Wann kehrst du zurück, Benno?“

Der Erbprinz zuckte die Achseln. „Sobald der Fürst befiehlt. Ich habe jetzt den Auftrag, ein wenig Baumeister und Landwirt zu werden, auch dies ist eine nützliche Tätigkeit. Lebe wohl, Sidonie. Sollte der Zufall dich einmal mit Frau Werner zusammenführen, so würde ich dir verbunden sein, wenn du nicht auf das Geschwätz des Hofes achten, sondern daran denken wolltest, daß sie eine wackere Frau ist, und daß ich ihr von früher großen Dank schuldig bin.“

„Bist du unzufrieden mit mir, mein Bruder?“ frug die Prinzessin ängstlich.

„Mache gut, Siddy, was du noch gut machen kannst, lebe wohl.“

Prinz Viktor begleitete ihn zum Wagen. Der Erbprinz faßte ihn an der Hand und sah bedeutungsvoll nach dem Pavillon hinüber, Viktor nickte. „Es ist mein eigener Vorteil,“ sagte er. „Ehe ich nach der Garnison gehe, besuche ich dich im Lande des Farnkrauts, ich erwarte, dich als Bruder Klausner zu finden mit langem Bart und einer Mütze von Baumrinde. Lebe wohl, Ritter Loggenburg, und lerne dort, daß die beste Philosophie auf Erden ist, jeden Tag für verloren zu halten, an dem man keinen dummen Streich gemacht hat. Besorgt man dies Geschäft nicht selbst, so übernehmen andere die Mühe. Es ist immer lustiger, Hammer zu sein, als Umboß.“

Der Fürst war heut während der Hofstafel so finster und schweigsam, daß es den meisten Anwesenden auffiel, nur kurze Bemerkungen fielen von seinem Munde, zuweilen ein herber Scherz, dem man anmerkte, daß die Seele des Fürsten nach Fassung rang; der Hof verstand, daß diese unheimliche Stimmung mit der Abreise des Erbprinzen zusammenhing, und jeder hütete sich, den Verstörten zu reizen. Der Professor allein genoß den Vorzug, dem Fürsten ein Lächeln abzunötigen, als er gutlaunig von dem verzauberten Schloß Solitude erzählte. Nach der Tafel sprach der

Fürst neben dem Professor mit einem Adjutanten, der Professor wandte sich an den Obersthofmeister, und obgleich er die unzugängliche Artigkeit des Mannes sonst mied, tat er heut doch eine gleichgültige Personenfrage. Der Obersthofmeister antwortete verbindlich, daß der nahe Hofmarschall sicher die beste Auskunft geben könne, und veränderte seinen Platz. Gleich darauf trat der Fürst, quer durch die Gesellschaft schreitend, an den Obersthofmeister, zog sich mit diesem in eine Fensterreihe zurück und begann: „Sie haben mich auf meiner ersten Reise nach Italien begleitet und, wenn mir recht ist, ein wenig meine Liebhaberei für Altertümer geteilt. Unsere Sammlung wird neu geordnet, an einem Katalog fleißig gearbeitet.“

Der Obersthofmeister sprach seine Anerkennung der fürstlichen Opferwilligkeit aus.

„Professor Werner ist sehr tätig,“ fuhr der Fürst fort, „es ist erfreulich, wie schnell er einen Überblick zu geben versteht.“ Der Obersthofmeister blieb stumm.

„Sie erinnern sich, Excellenz, wie belustigend uns in Italien die Sammler waren, welche den Fremden durch Lohndiener in ihre Rabinette zogen und um eine erloschene Inschrift endlos Mund und Arme bewegten. Wie die meisten Menschen an einer fixen Idee leiden, so auch unser Gast. Er argwöhnt, daß in einem Hause unseres Fürstentums eine alte Handschrift verborgen liege, deshalb hat er die Tochter des Hausbesizers geheiratet, und da er trotzdem seinen Schatz nicht gefunden, sucht er jetzt in der Stille dies Rebelbild auf allen Wänden der Residenz. Hat er nie gegen Sie darüber gesprochen.“

„Ich habe noch keine Veranlassung gehabt, sein Vertrauen zu suchen,“ erwiderte der Obersthofmeister.

„Da haben Sie etwas verloren,“ fuhr der Fürst fort, „er spricht in seiner Weise gut und gern darüber; es wird Sie unterhalten, einmal diese Art von Narrheit näher zu betrachten. Kommen Sie nachher mit ihm in mein Arbeitszimmer.“

Der Obersthofmeister verneigte sich und meldete beim Aufbruch dem Professor, daß der Fürst ihn noch zu sprechen wünsche.

Die Herren traten bei dem Fürsten ein, diesem eine erheiternde Unterhaltung zu schaffen.

„Ich habe Seiner Erzellenz erzählt,“ begann der Fürst, „daß Sie bei uns noch ein besonderes Interesse als Jagdliebhaber verfolgen. Wie steht's mit der Handschrift?“

Der Professor berichtete über seine neue Entdeckung und die beiden Truhen. „Der nächste Jagdgrund, worauf ich hoffe, sind die Böden und Kammern im Sommerschloß der Frau Prinzessin; weigern auch diese eine Beute, so weiß ich mir kaum noch eine undurchsuchte Stätte.“

„Es soll mich freuen, wenn Sie recht bald zum Ziele kommen,“ sagte der Fürst und blickte zu dem Obersthofmeister hinüber. „Ich nehme an, daß es auch für Ihr eigenes Leben von Wichtigkeit sein würde, diese Handschrift zu finden. Sie werden sich ja wohl dazu verstehen, dieselbe durch den Druck bekannt zu machen.“

„Es wäre die höchste Aufgabe, die mir werden könnte,“ versetzte der Professor, „vorausgesetzt, daß Ew. Hoheit Huld mir dies Werk anvertrauen wollte.“

„Sie sollen die Arbeit übernehmen und kein anderer,“ erwiderte der Fürst lächelnd, „soweit ich ein Recht habe, darüber zu bestimmen. Also das unsichtbare Buch würde für Ihre Wissenschaft in Wahrheit große Bedeutung haben?“

„Die größte Bedeutung. Aber der Inhalt wäre für jeden Gebildeten von hohem Wert, ich meine, er würde auch Ew. Hoheit fesseln,“ sagte der Professor arglos und freudig, „denn der Römer Tacitus ist in gewissem Sinne ein Hofschriftsteller, Mittelpunkt seiner Erzählung sind Charaktere der Kaiser, welche in dem ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung die Geschichte der Alten Welt bestimmt haben. Es ist freilich im ganzen ein trübes Bild.“

„Er ist ein Schriftsteller der Unzufriedenen?“ sagte der Fürst.

„Er ist der große Berichterstatter über eine eigentümliche Ver-

bildung der Charaktere, welche bei den Herren der antiken Welt eintrat, wir verdanken ihm eine Reihe von psychologischen Schilderungen der Krankheit, welche sich damals auf dem Throne entwickelte."

"Das ist mir neu," versetzte der Fürst, sich auf seinem Stuhl bewegend.

"Ew. Hoheit würden, ich bin überzeugt, mit dem größten Anteil die verschiedenen Formen dieser Seelenkrankheit betrachten, und Höchstdieselben würden in andern Zeiträumen der Vergangenheit, ja in früheren Zuständen unseres eigenen Volkes viele bedeutsame Seitenbilder finden."

"Sie nehmen also eine besondere Krankheit an, welche nur die Regenten befällt?" frug der Fürst, „die Mediziner werden Ihnen für diese Entdeckung besonderen Dank wissen."

"In der That," rief der Professor eifrig, „ist die furchtbare Bedeutung dieser Erscheinung noch viel zu wenig gewürdigt, keine andere hat auf das Schicksal der Nationen so unermesslichen Einfluß geübt. Was Pest und Krieg verdarben, ist wenig gegen die verhängnisvolle Verwüstung der Völker, welche durch dies besondere Leiden der Herrscher angerichtet wurde. Denn diese Krankheit, welche noch lange nach Tacitus unter den römischen Imperatoren wüthete, ist kein Leiden, welches auf das alte Rom beschränkt war, sie ist zuverlässig so alt, wie die Despoten des Menschengeschlechts, sie befiel auch später in den christlichen Staaten zahlreiche Herrscher, sie brachte in jeder Zeit anders geformte, groteske Gestalten hervor, sie war durch Jahrtausende der Wurm, welcher, in der Hirnschale eingeschlossen, das Mark des Hauptes verzehrte, das Urtheil vernichtete, die sittlichen Empfindungen zerfraß, bis zuletzt nichts übrig blieb, als der hohle Schein des Lebens. Zuweilen wurde es Wahnsinn, den auch der Arzt nachweisen kann, aber in zahlreichen anderen Fällen hörte die bürgerliche Zurechnungsfähigkeit nicht auf und der geheime Schaden barg sich sorgfältig. Es gab Zeiträume, wo nur einzelne festgefügte Seelen

sich völlige Gesundheit bewahrten, und wieder andere Jahrhunderte, wo ein frischer Luftzug aus dem Volke die Häupter, welche das Diadem trugen, frei erhielt. Ich bin überzeugt, wer den Beruf hat, die Zustände späterer Zeit genau zu untersuchen, wird im Grunde denselben Verlauf der Krankheit selbst noch in den milderen Formen unserer Bildung erkennen. Meinem Leben liegen diese Beobachtungen fern, auch zeigt der römische Staat allerdings die abenteuerlichsten Formen der Krankheit, denn dort sind die größten Verhältnisse und eine so mächtige Entfaltung der Menschennatur in Tugend und Verkehrtheit, wie seitdem selten in der Geschichte."

"Den Herren Gelehrten aber macht das besondere Freude, diese Leiden früherer Herrscher ans Licht zu stellen?" frug der Fürst.

"Sie sind gewiß lehrreich für alle Zeiten," fuhr der Professor sicher fort, "denn sie prägen durch furchtbare Beispiele die Wahrheit ein, daß der Mann, je höher er steht, um so stärkere Schranken nötig hat, welche die Willkür seines Wesens bändigen. Erw. Hoheit freies Urtheil und reiche Erfahrung werden schärfer als jemand aus meinem Lebenskreise beobachten, daß diese Krankheitserscheinungen sich stets da zeigen, wo der Regierende weniger zu scheuen und zu ehren hat, als ein anderer Sterblicher. Was den Menschen in gewöhnlicher Lage gesund erhält, ist doch nur, daß ihm eine strenge und unablässige Kontrolle seines Lebens in jedem Augenblick fühlbar wird, seine Freunde, das Gesetz, die Interessen anderer umgeben ihn von allen Seiten, sie fordern gebieterisch, daß er Denken und Wollen der Ordnung füge, durch welche andere ihr Gedeihen sichern. Zu jeder Zeit ist die Gewalt dieser Fesseln bei dem Regenten minder stark; was ihn einengt, vermag er leichter niederzuwerfen, eine ungnädige Handbewegung schenkt den Warnenden für immer von seiner Seite, vom Morgen bis zum Abend ist er mit Personen umgeben, welche ihm bequem sind, ihn mahnt kein Freund an seine Pflicht, ihn straft kein Gesetz.

Hundert Beispiele lehren, daß frühere Herrscher selbst bei großen äußeren Erfolgen an innerer Verwüstung litten, wo nicht eine starke öffentliche Meinung und kräftige Teilnahme des Volkes am Staat sie unablässig zwang, sich selbst zu behüten. Es liegt nahe, an die riesengroße Kraft eines Feldherrn und Eroberers zu denken, den die Erfolge und Siege des eigenen Lebens ins Wüste und Maßlose getrieben haben, er war ein furchtbarer Phantast geworden, Lügner gegen sich selbst, Lügner gegen die Welt, bevor er gestürzt wurde, und lange bevor er starb. Doch dergleichen zu untersuchen, ist, wie gesagt, nicht mein Beruf.“

„Nein,“ sagte der Fürst tonlos.

„Die entfernte Zeit,“ begann der Obersthofmeister, „welche Sie im Auge haben, war aber nicht nur für die Regenten, auch für die Völker eine traurige Epoche. Wenn mir recht ist, war das Gefühl des Absterbens allgemein, auch bewunderte Schriftsteller taugten nicht viel, mir wenigstens sind solche Männer wie Apulejus und Lucian als eitle und kläglich gemeine Menschen erschienen.“

Der Professor sah überrascht auf den Hofmann.

„In meiner Jugend las man dergleichen häufiger,“ fuhr dieser fort. „Ich verdanke den Besseren jener Zeit nicht, wenn sie sich mit Widerwillen von solchem Treiben abwandten und sich in das engste Privatleben oder in die thebanische Wüste zurückzogen. Deshalb, wenn Sie von einer Krankheit der römischen Imperatoren sprechen, möchte ich entgegnen, daß sie nur Folge einer ungeheuern Erkrankung der Völker ist, obgleich ich sehr wohl einsehe, daß sich während diesem Verderb der einzelnen ein großer Fortschritt des Menschengeschlechts vollzogen hat, die Befreiung der Völker aus abschließendem Volkstum zu einer Kultureinheit, und der neue Idealismus, welcher durch das Christentum auf die Erde kam.“

„Zuverlässig ist die Form des Staates und die Form der Bildung, welche die einzelnen Kaiser vorfanden, entscheidend für ihr Leben gewesen. Jedermann ist in diesem Sinne Kind seiner

Zeit, und wenn es gilt, das Maß ihrer Schuld zu bestimmen, dann wird vorsichtiges Abwägen ziemen. Aber was ich die Ehre hatte, Sr. Hoheit als besondern Vorzug des Tacitus anzuführen, ist auch nur die Meisterschaft, mit welcher er die eigentümlichen Symptome und den Verlauf des Cäsarenwahnsinns schildert.“

„Sie waren alle wahnsinnig,“ unterbrach der Fürst mit heiserer Stimme.

„Verzeihung, gnädiger Herr,“ entgegnete der Professor arglos. „Augustus wurde auf dem Throne ein besserer Mann, und nach der Zeit, in welcher Tacitus schrieb, haben noch manche gute und maßvolle Herrscher gelebt. Etwas von dem Fluch, welchen übel beschränkte Macht auf die Seelen ausübte, mag an der Mehrheit der römischen Kaiser erkennbar sein. In den besseren aber lag er wie eine Kränklichkeit, welche, nur selten bemerkbar, immer wieder durch Tüchtigkeit oder gute Natur gebändigt wurde. Eine Anzahl freilich verdarb durchaus, und in ihnen entwickelte sich die Krankheit nach einer bestimmten Stufenfolge, deren innere Gesetzmäßigkeit wir wohl begreifen.“

„Sie wissen also auch, wie den Leuten zu Mute war?“ fuhr der Fürst auf, den Professor schein anblickend.

Der Obersthofmeister trat in eine Fensterlnische.

„Der Verlauf der Krankheit ist im allgemeinen nicht schwer zu verfolgen,“ versetzte der Professor erfüllt von seinem Gegenstande. „Die Übernahme der Regierung wirkt zunächst erhebend. Der höchste Erdenberuf steigert auch beschränkte Menschen wie den Claudius, verdorbene Buben wie den Caligula, Nero und Domitian während der ersten Wochen zu einem gewissen pathetischen Adel. Lebhaft ist das Bestreben zu gefallen, beflissen die Arbeit sich durch Gnade festzusetzen; die Scheu vor einflußreichen Persönlichkeiten oder vor dem Widerstreben der Masse zwingt zur Vorsicht. Die Herrschaft aber hat den Menschen zum Sklaven gemacht, und der Sklavensinn trägt eine Verehrung entgegen, welche den Kaiser äußerlich über andere Menschen hinausstellt,

er ist von den Göttern besonders begnadigt, ja seine Seele ein Ausfluß der göttlichen Kraft. In dieser knechtischen Unterwürfigkeit aller und der Sicherheit der Herrschaft wuchert bald der Egoismus. Die zufälligen Forderungen eines ungezüglichten Willens werden rücksichtslos, die Seele verliert allmählich das Urtheil über Böses und Gut, der persönliche Wunsch erscheint dem Regierenden sofort als Bedürfnis des Staates, jede Laune des Augenblicks heischt Befriedigung. Das Mißtrauen gegen Unabhängige führt zu kopflosem Argwohn, wer sich nicht fügt, wird als Feind beseitigt, wer sich geschmeidig anzupassen versteht, ist sicher, eine Herrschaft über den Herrscher auszuüben. Die Familienbände reißen, die nächsten Verwandten werden als geheime Feinde umlauert, der gleißende Schein eines herzlichen Vertrauens wird bewahrt, plötzlich durchbricht eine Missethat den Schleier, mit welchem Heuchelei ein innerlich hohles Verhältniß umzogen hat."

Der Fürst rückte mühsam seinen Sessel von dem Kaminfeuer in das Dunkel.

Der Professor fuhr eifrig fort: „Die Idee des römischen Staates verliert sich zuletzt ganz aus den Seelen, ja sie wird als feindselig gehaßt, nur persönliche Anhänglichkeit wird gefordert, treue Hingabe an den Staat erscheint als Verbrechen. Diese Hilflosigkeit und das Schwinden des Urtheils über die Tüchtigkeit, ja über die wirkliche Ergebenheit der Menschen bezeichnen einen Fortschritt der Krankheit, durch welchen bereits die Zurechnungsfähigkeit beeinträchtigt wird. In dieser Zeit werden die Bildungselemente immer beschränkter und einseitiger, das Wollen immer eitler und kleinlicher. Ein kindisches Wesen wird sichtbar, Freude an elendem Tand und eiteln Possen, daneben eine bubenhafte Lücke, welche zwecklos verdirbt, es wird Genuß, nicht nur zu quälen, auch die Qualen anderer zu schauen, unwiderstehlich wird das Gelüst, Hervorragendes in das Gemeine herabzuziehen, ja auch Gleichgültiges zu vernichten. Sehr merkwürdig ist, wie mit dieser Abnahme der Denkkraft eine unruhige und zerstörende

Sinnlichkeit überhand nimmt. Ihre dunkle Gewalt wird übermächtig. Während sonst die Würde des höheren Alters auch dem Schwachen Haltung gibt, verletzt hier das widerliche Bild bejahrter Büßlinge, wie Tiberius und Claudius. In einer schamlosen und raffinierten Hingabe an Lüste wird die letzte Lebenskraft zerstört."

"Das ist sehr merkwürdig," wiederholte tonlos der Fürst.

Der Professor schloß: „So vollendet sich der Verderb in vier Stufen, zuerst maßlose Selbstsucht, dann Argwohn und Heuchelei, dann knabenhafte Unvernunft, das Letzte tut widerwärtige Ausschweifung.“

Der Fürst erhob sich langsam von seinem Sessel, er straukelte, der Obersthofmeister trat ängstlich näher, aber der Fürst preßte die Hand auf die Lehne und wandte sich dem Professor zu; ohne ihn anzusehen sagte er verabschiedend: „Ich danke den Herren für eine vergnügte Stunde.“ Man hörte den Worten die Anstrengung an, welche sie ihm kosteten. Im Hinausgehen frug der Professor leise den Obersthofmeister: „Ich habe den Fürsten gewiß durch die gedehnte Erörterung gelangweilt?“

Der Obersthofmeister sah erstaunt in das freundliche Antlitz des Gelehrten: „Ich zweifle nicht, der Fürst wird Ihnen sehr bald beweisen, daß er aufmerksam zugehört hat.“

Als sie auf der Treppe waren, klang ein heiserer Mißton aus der Ferne, der alte Herr fuhr zusammen und lehnte sich an die Wand.

Der Professor lauschte, alles war still. „Das war wie der Schrei eines wilden Tieres," sagte er.

„Es klang von der Straße," versetzte der Obersthofmeister.

7. Der Hummeln Cäsarenwahnsinn.

Herr Hahn fuhr an seinem Gartenzaun dahin. Seine Seele war mit Dankbarkeit erfüllt; da diese aber verhindert wurde, durch das gewöhnliche Ventil freundlicher Rede auszufließen, drang sie ihm in diejenige Kammer seines Hauptes, in welcher er die Pläne für Verschönerung des Gartens aufbewahrte. Der hochherzige Gegner von drüben feierte nächstens seinen Geburtstag, das hatte Herr Hahn auf weitem Umwege entdeckt. An diesem Tage durfte ihm vielleicht ein heimliches Zeichen der Achtung vor Augen gestellt werden. Der größte Schatz im Garten des Herrn Hahn waren seine Topfrosen, Bäumchen und Sträucher von jeder Größe und Farbe, prächtige Rosen, welche fast das ganze Jahr blühten und von den Vorübergehenden sehr bewundert wurden. Er trug sie eigenhändig im Garten hin und her und benutzte sie zum Ausputz verschiedener Gruppen. Diese Rosen beschloß er in stiller Huldigung zu widmen. Längst hatte er in der Mitte des feindlichen Gartens ein wüstes Rondel bedauert, das den ganzen Sommer tatlos dalag, als Lagerplatz für den roten Hund oder eine umherschweifende Katze. Wenn Herr Hummel an seinem Festtage in den Garten trat, sollte das runde Beet in eine blühende Rosengruppe verwandelt sein.

Dieser Gedanke verschaffte Herrn Hahn viele glückliche Stunden und erhob ihn ein wenig aus der Tiefe seines Kammers. Er trug also die Rosen in einen versteckten Winkel, stellte sie vor sich nach Größe und Farbe in Reihe und Glied und schrieb mit Kreide Nummern auf die Töpfe. Bei dem Hause des Parkwärters, welches jetzt als äußerster Vorposten der Stadt am Flusse stand, schwamm ein kleiner Kahn, diesen entlich Herr Hahn in vertraulichster Weise für einige Nachtstunden. Vor dem ersten Morgengraue des feindlichen Geburtstages schlüpfte er aus seinem Hause, trug die Töpfe über den Parkweg in den Kahn und fuhr mit seiner Ladung bis zu der kleinen Treppe, welche aus dem Wasser in

den Garten des Herrn Hummel führte. Er schlich mit seinen geliebten Rosen an das runde Beet, ordnete sie geräuschlos nach der Nummer, topfte jede einzelne aus und verwandelte die öde Stätte in ein prachtvolles Rosengebüsch. Als die Sperlinge in der Dachrinne ihre ersten Schimpfstreden auf ihn hinabschrieten, hatte er die Erde des Beetes wieder mit kleinem Rechen geebnet. Noch einen vergnügten Blick warf er auf sein Werk, einen zweiten auf die dämmrige Hauswand, hinter welcher Herr Hummel der Überraschung des Morgens entgegenschlummerte, dann schlich er mit Grabeisen und leeren Scherben wieder in seinen Kahn, ruderte bis zum Hause des Parkwärters und barg sich und sein Gartengerät auf dem eigenen Grunde, bevor das erste Sonnenlicht seinen Schornstein rosig malte.

Herr Hummel trat zur gewöhnlichen Stunde in die Wohnstube, empfing in guter Laune den Glückwunsch seiner Frauen, blickte gnädig auf den Festkuchen, welchen Frau Philippine neben seinen Kaffee gestellt, und auf die Reisetasche, welche ihm Laura gestickt, nahm seine Zeitung zur Hand und weihete sich durch Teilnahme an den politischen Angelegenheiten der Menschen für die Geschäfte seines eigenen Lebens. Alles ließ sich gut an, er nahm in der Fabrik und im Kontor die Gratulationen auf wie ein Lamm, er streichelte den knurrenden Hund und schrieb Geschäftsbriefe voll Hochachtung an seine Kunden.

Als er gegen Mittag zu seinen Frauen zurückkehrte, trat auch der Doktor von drüben in das Zimmer und brachte seinen Glückwunsch dar. Auf der sonnigen Stirn des Hausherrn lagerte sich eine dunkle Wolke und es wetterleuchtete unter seinen ambrosischen Brauen. „Sieh da, auch Saul unter den Propheten! Wollen Sie einen verlorenen Esel nach dem Hause ihres Vaters holen? Damit können wir nicht aufwarten. Oder wollen Sie einen Vortrag halten über die Sprache des Drang-Altangs im Kotoslande?“

„Meine Vorträge sind Ihnen noch nicht lästig geworden,“

erwiderte der Doktor. „Ich komme nicht dazu, weil Ihre gastliche Zuorkommenheit selbst die Mühe übernimmt, die Anwesenden durch Ergüsse Ihrer guten Laune zu unterhalten. Ich habe Ihnen bereits meinen Wunsch ausgedrückt niemals Zielpunkt derselben zu sein.“

„So verteidigen Sie sich doch, wenn Sie können,“ rief Herr Hummel.

„Nur die Rücksicht auf das Behagen der Anwesenden hindert mich,“ versicherte der Doktor, „Ihnen in Ihren vier Wänden die Antwort zu geben, welche Sie zu wünschen scheinen.“

„Es würde mir leid tun, wenn Sie durch meine vier Wände in Nachteil gesetzt würden,“ bedauerte Hummel. „Ich mache Ihnen den Vorschlag, stellen Sie sich mit mir auf gleichen Fuß, bleiben Sie drüben und stecken Sie den Kopf zum Fenster hinaus, ich werde dasselbe tun, wir können dann über die Straße einander ansingen, wie zwei Kanarienvögel.“

„Jetzt aber bin ich hier,“ sagte der Doktor mit einer Verbeugung, „und erhebe den Anspruch, dies Stück Geburtstagskuchen in Frieden und unter freundlichen Gesichtern zu verzehren.“

„Dann ersuche ich Sie, ohne übergroßen Schmerz auf mein Gesicht zu verzichten,“ brummte Hummel. Er öffnete die Tür nach dem Garten und schritt unzufrieden die Stufen hinab. Schon von weitem sah er die junge Rosengruppe im Tageslicht unschuldig lächeln. Er umkreiste die Stätte, schüttelte den Kopf und lud seine Frauen in den Garten. „Wer von euch hat diesen Einfall gehabt?“ frug er. Die Frauen bezeugten so lebhaft ihre Überraschung, daß er von ihrer Unschuld überzeugt wurde; er rief den alten Schließer, den Buchhalter, alle bewiesen völlige Unwissenheit. Die Miene des Herrn Hummel wurde finster. „Was heißt das? Hier ist eingeschlichen worden, während wir schliefen, nächstlicher Gartenbau ist nicht nach meinem Geschmack; wer darf

sich unterstehen, mein Grundstück ohne Erlaubnis zu betreten? Wer hat diese Naturprodukte eingeführt?"

Er ging unruhig die Wasserseite entlang, neben ihm schlich Speihahn. Der Hund kroch die Wassertreppe hinauf, roch an einem braunen Holz, welches auf der letzten Stufe lag, stieg wieder zur Höhe, wandte sich gegen das Haus des Herrn Hahn und machte knurrend einen höhnischen Ragenbuckel. Es war so deutlich, als hätte er die freundlichen Worte gesprochen: „Wünsche wohl zu speisen.“

„Richtig," rief Hummel, „der Einbrecher hat den Griff des Steuerruders zurückgelassen. Der braune Griff gehört zu dem Rahn des Parkwärters. Tragen Sie ihn hinüber, Klaus, ich fordere Antwort, wer gewagt hat, diesen Rahn hier anzulegen.“ Der Schließer eilte mit dem Holze fort und brachte verlegen die Antwort, Herr Hahn habe sich in der Nacht den Rahn ausgebeten.

„Wenn es Ahnungen gibt," zürnte Hummel, „so war dies eine. Nächtliche Schleicherei Ihres Vaters verbitte ich mir unter allen Umständen," fuhr er den Doktor an.

„Ich weiß nichts davon," entgegnete der Doktor. „Hat dies mein Vater getan, so ersuche ich Sie, auch wenn Ihnen an den Rosen nichts liegt, sich doch die gute Meinung gefallen zu lassen.“

„Ich protestiere gegen jede Rose, welche auf meinen Weg gestreut werden soll," grollte Hummel. „Zuerst hatten wir giftige Klößchen aus übler Meinung, und jetzt Rosenblätter aus guter. Ihr Vater sollte an etwas anderes denken, als an solche Possen. Noch ist der Grund und Boden mein, und dies Scharren der Hähne gedenke ich zu verhindern.“ Er fuhr wild unter die Rosen, packte Stämmchen und Äste, riß sie aus dem Boden und warf sie in einen wüsten Haufen.

Der Doktor wandte sich finster ab, Laura aber eilte zu dem Vater und sah ihm zornig in das harte Gesicht. „Was du heraus-

reißest," sprach sie nachdrücklich, „ich setze es mit meinen Händen wieder ein, daß du's nur weißt." Sie lief in eine Ecke des Gartens, trug Töpfe herzu, kniete am Boden und preßte die Stöcke mit ihren kleinen Erdballen wieder in die Gefäße, ebenso heftig, als der Vater ausrodete. „Ich will sie pflegen," rief sie dem Doktor zu, „sagen Sie Ihrem lieben Vater, daß nicht alle in unserm Hause seine Freundlichkeit mißachten."

„Du, was du nicht lassen kannst," versetzte Herr Hummel ruhiger. „Klaus, was stehen Sie da und klopfen auf Ihren Hinterbeinen wie eine Schildkröte? Helfen Sie Fräulein Hummel bei ihrer freundlichen Erdarbeit. Dann tragen Sie die ganze Einbescherung wieder hinüber zu dem jugendlichen Blumenzüchter. Eine Empfehlung, und er hätte im Dunkeln die Gärten verwechselt. Die Rosen möchte er selber begießen, bis wir jungen Mädchen miteinander zum Tanze gingen. Dann würde ich ihn um das Grünzeug zu einem Kranze bitten." Er drehte der Gesellschaft den Rücken und ging mit starken Schritten nach seinem Kontor. Laura kauerte am Boden und arbeitete an den gemißhandelten Rosen mit gerötetem Antlitz und düsterer Entschlossenheit. Der Doktor half schweigend. Er hatte seinen Vater wohl hinter dem Zaune gesehen und wußte, wie tief der Arme den neuen Troß des Gegners empfinden werde. Laura hörte nicht auf, bis alle Blumen so gut als möglich in den Töpfen geborgen waren, dann tauchte sie die Hände in das vorbeischießende Wasser, und ihre Tränen mischten sich mit der Flut. Sie zog den Doktor nach dem Zimmer. Dort rang sie außer sich die Hände. „Das Leben ist schrecklich, wir gehen beide unter in dem kleinlichen Hader. Es gibt nur eine Rettung für Sie und für mich, sind Sie ein Mann, so finden Sie, was uns löst von diesem Jammer." Sie stürzte aus dem Zimmer, die Mutter winkte heftig dem Doktor zurückzubleiben, als dieser folgen wollte.

„Sie ist außer sich," rief Fritz, „was meinen ihre Worte? was fordert sie von mir?"

Die Mutter setzte sich verlegen auf ihren Sorgenstuhl, räusperte sich und zupfte an ihren Ärmeln. „Ich muß Ihnen etwas vertrauen, Herr Doktor,“ begann sie zögernd, „was für uns beide sehr schmerzlich ist, und doch weiß ich mir keine Hilfe, und alle Vorstellungen, die ich meinem unglücklichen Kinde mache, sind vergebens. Um Ihnen nichts zu verschweigen, es ist eine große Verirrung und ich hätte nie erwartet, daß so etwas möglich wäre.“ Sie hielt an und suchte Kraft in ihrem Taschentuche. Fritz sah ängstlich auf die verstörte Frau Hummel, ein Geheimnis Lauras, das er seit Wochen geahnt, sollte jetzt vernichtend auf seine Hoffnungen fallen.

„Ich will Ihnen ja alles gestehen, lieber Herr Doktor,“ fuhr die Mutter mit vielem Seufzen fort, „Laura schäht Sie unendlich und der Gedanke, Ihre Frau zu werden, ist ihr, ich darf es im Vertrauen sagen, nicht fremdartig und auch nicht gerade unangenehm. Aber sie hat sich etwas in den Kopf gesetzt, was fürchterlich ist und was ich mich schäme über meine Lippen zu bringen.“

„Sprechen Sie es aus,“ rief der Doktor in Verzweiflung.

„Laura will von Ihnen entführt werden.“

Fritz saß starr.

„Es ist unmenschlich, daß ich als Mutter diesen Wunsch gegen Sie aussprechen muß, aber ich weiß mir keinen Rat mehr.“

„Aber wozu?“ frug der Doktor, immer noch betäubt.

„Das gerade ist das Schmerzlichste von allem, und das soll sie Ihnen selbst bekennen. Wie sie auf den Gedanken gekommen ist, durch Dichtungen oder durch Zeitungsberichte aus der großen Welt, ich weiß es nicht. Aber in ihrer Stimmung, welche immer aufgeregt und tragisch ist, kann ich ihr keinen Widerstand leisten. Ich fürchte mich, meinem Mann darüber eine Mitteilung zu machen, ich beschwöre Sie, tun Sie das Ihrige mein Kind zu beruhigen. Sie ist von Gefühlen zerrissen und ich vermag den innern Kampf dieser jungfräulichen Brust nicht mehr widerstrebend anzusehen.“

„Ich bitte um Erlaubnis,“ versetzte der Doktor, „darüber so gleich mit Laura zu sprechen.“ Ohne die Antwort der Mutter abzuwarten, eilte er die Treppe zu Lauras Zimmer hinauf. Er pochte. Als ihm keine Antwort wurde, riß er die Thür auf. Laura saß an ihrem Schreibtisch und schluchzte recht herzlich.

„Liebe, süße Laura,“ rief der Doktor an ihrer Seite, „ich habe mit Ihrer Mutter gesprochen, lassen Sie mich alles wissen.“

Laura fuhr auf. „Jede warme Empfindung wird mit Hohn beworfen, jede Stunde, in der ich Sie sehe, wird mir durch die Feindseligkeit des Vaters verbittert. Dem ärmsten Mädchen geht das Herz auf, wenn sie die Stimme des geliebten Mannes hört, ich aber muß fragen, ist das die Seligkeit der Liebe? Wenn ich Sie nicht sehe, bangt mir nach Ihnen, und wenn Sie zu uns kommen, fühle ich mich gequält, und lausche ängstlich auf jedes Wort des Vaters. Sie selbst sehe ich freudenlos und niedergeschlagen. Fris, Ihre Liebe zu mir macht Sie unglücklich!“

„Geduld, Laura,“ sagte der Doktor, „halten wir aus. Mein Vertrauen zu dem Herzen des Vaters ist besser als das Ihre. Allmählich wird er sich mit meinem Anblick versöhnen.“

„Nachdem uns beiden der Mut gebrochen ist, eine große Reizung durch zahllose kleine Widerwärtigkeiten zerdrückt ist. Ich kann Ihre Frau nicht werden, Fris, auf diesem Wege, zwischen den Händeln unserer feindlichen Häuser, mich verdirbt die enge Straße und der alte Haß. Oft habe ich hier gegessen und mich abgehärmt, daß ich kein Mann bin, der herauskann, sich selbst sein Glück zu suchen. Hören Sie ein Geheimnis. Fris,“ rief sie vor ihn tretend, und rang wieder die Hände, „ich werde hier hochmütig, boshaft und schlecht.“

„Davon habe ich noch wenig gemerkt,“ erwiderte Fris erstaunt.

„Ich verberge es Ihnen,“ rief Laura, „aber ich kämpfe täglich mit unreinen Gedanken; ich bin gleichgültig gegen die Liebe der Eltern: wenn der Vater mich auf den Kopf drückt so schreit der

Teufel in mir, er könnt' es auch lassen; wenn die Mutter mich in ihrer Weise zur Geduld ermahnt, so ist mir ihre Rede in der Stille ärgerlich, weil sie vielleicht schönere Worte gebraucht, als nötig wäre. Den Hund hasse ich so, daß ich ihn manchmal ohne Veranlassung knuffe. Das Gespräch am Sonntagsstisch, die Geschichten des alten Schauspielers, der ewige kleine Klatzsch der Straße erscheinen mir unerträglich. Ich fühle, daß ich ein garstiges Kind bin und ich habe manchmal auf dieser Stelle über mich geweint und mich selbst gehaßt. Aber die schlechten Anwandlungen kehren wieder und werden mächtiger. Das wird hier nicht besser, wo wir beide im Banne leben, als zwei verwöhnte Kinder. Wir versinken, Fritz, in dieser Umgebung! Auch die liebende Sorge der Eltern hört auf zu beglücken. Was die Frau Vase über den und über die klagt, und daß man sich nicht nasse Füße macht, wollene Strümpfe und des Sonntags Kuchen mit Zuckerguß: — das alle Jahre, das ganze Leben hindurch!“ Sie riß ihr Memoirenbuch auf und hielt ihm ein Bündel Gedichte und Briefe entgegen. „Hier sind Ihre Briefe, durch diese habe ich Sie liebgewonnen, denn hier sind Sie, wie ich Sie verehere. So will ich Sie immer haben. Wenn ich Sie dann wiederfinde zwischen Ihrem und unserm Hause, wie Sie die Schelte des Vaters ertragen müssen, wie Sie sich ängstlich mühen, es allen Theilen recht zu machen, und wenn ich merke, daß Sie bei jedem rauhen Lüftchen doppelte Schals tragen, so wird mir heiß und bange auch um Sie, und ich sehe Sie als einen recht verwöhnten Stubengelehrten vor mir, und mich als eine kleine dicke Frau mit einer großen Haube und einem nichtsagenden Gesicht, welche bei der Kaffeetasse sitzt und sich über die täglichen Spaziergänger aufhält, und dieser Gedanke schnürt mir das Herz zusammen.“

Fritz erkannte seine Briefe. Längst war ihm zweifellos, daß Laura die stille Vertraute gewesen, aber als er jetzt auf die Geliebte blickte, welche den geheimnisvollen Briefwechsel in die Höhe hielt, da dachte er nicht mehr der Laune, welche ihm soeben

wehe getan hatte, er fühlte nur ihre Treue und die Poesie des ganzen Verhältnisses. „Liebe, liebe Laura,“ rief er sie umschlingend, „unruhig pochendes Herz. Wo ist der fröhliche Übermut hin, der dir damals die Hand führte, als du dem armen Sammler das Seil um den Nacken legtest? Wir sind zwei Seelen, mit denen ich innig verkehrte, zu einer geworden, du aber zerlegst mich und dich selbst jetzt klagend in Alltagsmenschen und in höher berechnigte Naturen. Was hat dir dein fröhliches Vertrauen genommen?“

„Unsere Not, Fritz, und der Schmerz, ohne Freude Sie zu sehen, ohne Erhebung Ihre Stimme zu hören. Sie sind bei mir und Sie sind mir oft ferner, als in jenen Tagen, wo ich Sie gar nicht sah oder nur in Gesellschaft der Freunde.“ Sie löste sich aus seiner Umarmung. „Liebst du mich, und bist du der Mann, der dies geschrieben, so wage, mich aus dieser Enge hinauszuziehen. Fange mit mir ein neues Leben an, ich will mit dir arbeiten und entbehren, du sollst sehen, daß ich Kraft habe, ich will Tag und Nacht darauf denken, wie ich den Tagesbedarf verdiene, damit du ungestört durch die kleine Not in deiner Wissenschaft weilen kannst. Sei frisch und feck, wirf die ewigen Bedenken von dir, wage einmal zu tun, was andere mit Achselzucken betrachten.“

„Wenn ich es täte,“ antwortete Fritz ernst, „für mich ist das Wagnis gering. Für dich steht auf dem Spiel, woran du jetzt nicht denkst. Wie magst du wännen, daß ein gewagter Entschluß dir heilsam sei, wenn er einen neuen Mißklang in deine Seele wirft und dich für dein ganzes Leben mit einer Schuld gegen andere belastet?“

„Wenn ich ein Unrecht auf mich nehme,“ rief Laura finster, „ich tue es nicht nur für mich. Ich fühle, daß es ein Unrecht ist, ach sehr. Aber ich wage es für unsere Liebe. Niemals wird mein Vater mit gutem Willen Ihre Hand in meine legen. Er weiß, wie ich an Ihnen hänge, und ist nicht so hart, mein Unglück zu wollen, aber er vermag seine Abneigung nicht zu bekämpfen. Heute hat er sich zu der Ansicht gezwungen, daß Sie der Mann sind,

dem ich angehöre, morgen kommt ihm wieder die gallige Empfindung, wie sehr ihm das verhaßt ist. Wagen Sie ihm zu trosten, und Sie werden ihm selbst einen Gefallen tun, beweisen Sie festen Willen, er wird zürnen, aber er wird sich dem Mutigen leichter versöhnen. Er liebt mich," sagte sie leise, „aber er ist fürchterlich hart gegen andere."

„Ist er das immer?" frag der Doktor. „Nun so kennt die Tochter doch nicht den ganzen Wert ihres Vaters. Ich würde in dieser Stunde ein Unrecht gegen ihn und dich begehen, wenn ich dir verschwiege, was nach seinem Willen für dich Geheimnis bleiben soll. Höre denn: als mein armer Vater in Verzweiflung neben mir saß, da trat dein Vater in unser Haus und gab uns in einer großartigen Weise die Mittel, um den drohenden Sturz abzuhalten. Weißt du nicht, daß sein Schmollen und Zanken oft Ausdruck eines rauhen Humors ist?"

Lauras Augen hingen an seinem Mund, als wollte sie die Worte von seinen Lippen stehlen. „Das hat der Vater getan?" rief sie außer sich, hob die Arme zum Himmel und warf sich zu ihrem Memoirentisch nieder. Fritz wollte sie aufheben. „Laß mich," bat sie leidenschaftlich, „es wird vorübergehn, ich bin glücklich, laß mich jetzt allein, Geliebter."

Der Doktor schloß leise die Thür und ging hinab zur Mutter, welche noch immer in Kummer versunken auf dem Sofa saß, und alle aufregenden Szenen der Entführung in mütterlicher Angst durchkostete. „Ich bitte Sie, Laura jetzt nicht durch Vorstellungen zu ängstigen," sagte er, „sie selbst wird die Ruhe wiederfinden, vertrauen wir ihrem wackeren Herzen." Mit diesen klugen Worten suchte der Doktor sich selbst zu trösten.

Unterdes lag Laura auf den Sessel gestützt und bat dem Vater in Gedanken immer wieder ab, wo sie ihm unrecht getan. Seit Jahren trug sie den Schmerz mit sich herum, der für das Herz eines Kindes am bittersten ist, heut war der Druck von der Seele genommen. Endlich sprang sie auf, zog ihr Tagebuch hervor, riß

ein Blatt und wieder eins heraus, ballte die Blätter zusammen und errichtete in dem Ofen ein kleines Opferfeuer, sie sah zu, bis die letzten Funken am schwarzen Zunder hin und her liefen, dann schloß sie die Ofenthür und eilte aus dem Zimmer.

Herr Hummel saß in seinem Warenlager vor einem Bataillon neuer Hüte mit breiter Krempe und runder Kappe, welche zur Musterung vor sein Feldherrnauge gestellt waren, und er sprach strafend zu seinem Buchhalter: „Es ist das reine Barbierbeden. Der Mensch verliert seine Hoheit. Allerdings, bei diesen Deckeln wird verdient, niemand merkt die Käsenhaare, die darin sind; aber sie rauben dem Kopf des deutschen Bürgers den letzten Rest von freier Luft, den er bis jetzt in seinem Zylinder heimlich mit sich herumtrug. In meiner Jugend erkannte man einen Bürger an drei Stücken: auf dem Leibe trug er einen Rock von blauem Tuch, auf dem Kopfe einen schwarzen Hut, und in der Tasche einen großen Hausschlüssel, mit dessen Bart er bei nächstlichem Überfall die Nasen der Meuchelmörder abdrehete. Jetzt schießt er in grauer Zoppe auf sein Bockbier los, die Haustüren öffnet man mit kleinen Korkziehern, und die letzten Zylinder werden nächstens für die Kunstsammlungen als Rarität aufgekauft. Sie können nur gleich eine Partie von unserm Fabrikat für die Altertumsforscher zurücksstellen.“

Dies behagliche Gebrümm wurde durch Laura unterbrochen, welche heftig eintrat, den Vater mit flehendem Blick bei der Hand faßte und aus dem Warenlager in sein kleines Kontor zog. Herr Hummel unterwarf sich dieser Führung geduldig wie Lot, den der Engel aus den brennbaren Stoffen des Laies entführte. Als Laura mit dem Vater allein war, fiel sie ihm um den Hals, küßte ihm die Wange und brachte lange nichts heraus, als: „mein guter edler Vater.“ Herr Hummel ließ sich diese stürmischen Liebkosungen eine Weile gefallen. „Höre auf mit dem Edelmut. Was willst du? Diese Einleitung ist zu großartig für einen neuen Sonnenschirm oder ein Konzertbillet.“

„Vater,“ rief Laura, „ich weiß alles, was du an unsern Nachbarn getan hast, ich bitte dich um Verzeihung, ich Unglückliche habe dein Herz erkannt und in vielen Stunden gegen deine Härte gegrollt.“ Sie küßte ihn unter Tränen die Hände.

„Hat dieser Duckmäuser von drüben geschwätzt?“ frug Hummel.

„Er mußte mir's sagen, und es war eine selige Stunde für mich. Jetzt will ich dir alles bekennen, in Scham und Reue. Vergib mir,“ sie sank an ihm nieder. „Vater, ich bin krank geworden in diesen Jahren, ich habe dich für lieblos gehalten, das ewige Geseumm und die Feindschaft mit den Nachbarn haben mich sehr unglücklich gemacht, und mir ist das Leben hier oft zur Qual geworden.“

Herr Hummel setzte sich ernsthaft zurecht, doch ein wenig betroffen über das Bekenntnis seines Kindes, und ihm war dunkel, als hätte er in Widerhaarigkeit allerdings etwas zu viel geleistet. „Jetzt ist's genug,“ sagte er. „Das ist alles aufgeregtes Zeug und Phantasterei. Wenn ich mich durch diese Jahre geärgert habe, mir ist es nicht schlecht bekommen, und ich denke, den drüben auch nicht. Was ist das für eine unpassende Schwermut, daß du jetzt darüber Lamento erregst.“

„Habe Nachsicht mit mir,“ bat Laura. „Es ist mir in die Seele gekommen als unwiderstehliche Sehnsucht, einmal hinauszuspringen aus dieser engen Straße. Vater, ich möchte mit einem Satz hinein in die Welt.“

„Nicht übel,“ meinte Herr Hummel, „ich möchte auch einen Satz machen, wenn ich nur wüßte, wo diese lustige Welt zu finden ist.“

„Vater, du hast mir oft erzählt, daß du als Wanderbursch aus der kleinen Stadt zogst, wie leicht dir damals im Herzen war, und daß du durch das Wandern zu einem Mann geworden bist.“

„Das ist richtig,“ bestätigte Hummel, „es war ein schöner Morgen und es waren acht Groschen in der Tasche. Mir war zu Mute wie einem geflügelten Spiz.“

„Vater, ich möchte auch wandern.“

„Du?“ frag Hummel. „Mein Kängel habe ich aufgehoben, es hat nur noch wenig Haare, aber du kannst dir die Stiefeln darüber binden, dann sieht man's nicht.“

„Gut, Vater, auch ich will ausziehen und singen, ich gehe unter fremde Leute und suche, die mir gefallen, ich fange dort an, mein Nest zu bauen, ich prüfe meine Kraft und schlage mich durch auf meine eigene Faust.“

„Zieh dir Hosen an,“ sagte Hummel, „du kannst doch nicht allein auf die Wanderschaft gehen.“

„Ich will mir auch jemanden mitnehmen,“ antwortete Laura leise.

„Unser Mädchen Susanne? sie kann dir die Laterne tragen: die Wege in dieser Welt sind zuweilen kstig.“

„Nein, Vater, ich meine den Doktor.“ Sie erhob sich zu seinem Ohr und flüsterte hinein: „Ich will mich vom Doktor entführen lassen.“

„Pfui Spinne!“ rief Hummel verwundert, „du vom Doktor? Wenn du den Doktor entführtest, dann wäre noch eher Verstand darin.“

„Das will ich auch,“ versicherte Laura.

„Also Gegerseitigkeit,“ sagte Hummel. „Höre, die Sache wird ernst, laß deine Umarmungen unterwegs, halt die Hände an den Leib und mache ein Gesicht, wie einer Bürgerstochter geziemt, und nicht wie eine Komödiantin.“ Er drückte sie auf ein Stühlchen in der Fensterbank. „Jetzt rede deutlich. Also du willst den Doktor entführen. Ich frage, womit? Denn dein Taschengeld reicht nicht weit, und dort drüben ist auch nicht viel für solche Sonntagsvergnügen übrig. Ich frage, warum? Willst du ihn vorher heiraten, so würde dir die Entführung sehr verdacht werden, denn ich habe noch nicht gehört, daß eine Frau ihren angetrauten Mann gewaltsam entführt hat. Willst du ihn nicht

heiraten, so gibt es etwas, was du von deiner Mutter her kennen mußt, und was man Sittsamkeit nennt. Also heraus."

"Ich will ihn zum Manne," bat Laura leise.

"Ah, so pfeift die Drossel. Und war dein Doktor bereit, dich vor einer anständigen Hochzeit zu bewahren und mit dir wegzulaufen?"

"Nein, er sprach wie du, und erinnerte mich, daß ich dir den Schmerz nicht machen dürfe."

"Er ist in einzelnen Stunden menschlich," versetzte Hummel, "ich bin ihm für die gute Meinung verbunden. Endlich frage ich, wohin willst du ihn entführen?"

"Nach Bielsstein, Vater, auf das Gut. Dort ist die Kirche, in welcher Ilse getraut wurde."

"Ich verstehe," nickte Hummel, "unsere sind zu geräumig, und was nachher? Wollt ihr auf dem Gute in Tagelohn arbeiten?"

"Vater, wenn wir reisen dürften," fliegte Laura.

"Warum nicht?" entgegnete Hummel ironisch, "etwa nach Amerika als Kollegen des Knips junior. Du bist toll wie ein Märzhase. Die rechtmäßige und einzige Tochter von H. Hummel will mit dem Nachbarsohn, der ebenfalls in seiner Art rechtmäßig und einzig ist, ins Schlaraffenland laufen, von Vater und Mutter, aus einem massiven Hause und einem blühenden Geschäft. Daß diese Stunde in meinem Kalender stehen würde, hätte ich niemals gedacht." Er ging bekümmert auf und ab. "Jetzt also höre deinen Vater. Wärsst du ein Junge, ich hätte dich gestenzt und getriezt nach meiner Art, welche die Leute eine grobe Art nennen; du aber bist ein Mädchen geworden, die Mutter hat dich nach ihren Grundsätzen gebildet. Jetzt sehe ich mit Schrecken, daß wir dir zu viel Willen gelassen haben und daß du recht unglücklich werden könntest für dein ganzes Leben. Du hast dir den Doktor in den Kopf gesetzt, du hättest ebensogut auf einen liederlichen tragischen Helden oder auf einen Prinzen verfallen können, und mir wird greulich, wenn ich daran denke."

„Ich bin aber nicht darauf verfallen,“ äußerte Laura kleinlaut, „denn ich bin meines Vaters Tochter.“

Hummel packte ihre Haarflechten und betrachtete sie kritisch. „Dickkopf,“ sagte er, „aber die Mischung ist anders, es ist etwas von höherer Weiblichkeit dabei, Phantasie mit mimischen Einfallen. Jetzt ist das Unglück da. Und hier ist ein kräftiger Bürstestrich nötig.“ Diese Worte wiederholte er einigemal und setzte sich nachdenkend auf seinen Stuhl. „Also du willst meine Einwilligung zu einer kleinen Entführung? Ich gebe sie dir. Unter einer Bedingung. Die Sache bleibt zwischen uns beiden, du tust nichts ohne meinen Willen, auch deine Mutter darf nicht wissen, daß du mit mir davon gesprochen. Du sollst in die Welt kutschieren, aber wie ich haben will. Im übrigen danke ich dir für dies Angebinde, das du mir zu meinem Geburtstage machst. Du bist ein schönes Weibchen, das ich mir gezogen habe. Hat man je gehört, daß ein solches Gewächs sich selbst beim Kopfe packt und aus dem Boden reißt?“

Laura umschlang ihn wieder und weinte. „Setze dein Pumpwerk nicht in Bewegung,“ rief Herr Hummel ungerührt, „das kann uns beiden nichts mehr helfen. Glückliche Reise, Fräulein Hummel.“

Laura aber ging nicht, sondern blieb an seinem Halse hängen. Der Vater küßte sie auf die Stirn. „Mach dich fort, ich muß mir überlegen, mit welcher Bürste ich dich glatt streiche.“

Laura verließ das Zimmer, Herr Hummel saß lange allein an seinem Pulte und hielt seinen Kopf mit beiden Händen. Endlich begann er wieder leise den alten Dessauer zu pfeifen, für den eintretenden Buchhalter ein Zeichen, daß weiche Gefühle in ihm überhandnahmen. „Springen Sie hinüber zu dem Doktor, ich lasse ihn ersuchen, sich sogleich hierher zu bemühen.“

Der Doktor trat in das Kontor. Herr Hummel griff in sein Pult und brachte ein kleines Papier hervor. „Hier gebe ich Ihnen

das Geschenk zurück, das Sie mir einmal gemacht haben." Der Doktor öffnete, zwei kleine Handschuhe lagen darin.

"Sie können die Handschuhe meiner Tochter an dem Tage geben, wo Sie mit ihr getraut werden, und können ihr sagen, sie kämen von ihrem Vater, dem sie entlaufen wäre." Er wandte sich ab, trat an das Fenster und trommelte auf den Scheiben.

"Ich habe Ihnen bereits früher gesagt, Herr Hummel, daß ich diese Handschuhe nicht zurücknehme. Am wenigsten tue ich es zu diesem Zwecke. Wenn mir der glückliche Tag heraufsteigt, wo ich Laura heimführen darf, so wird es nur so geschehen, daß Sie selbst die Hand der Tochter in die meine legen. Ich bitte, lieber Herr Hummel, heben Sie die Handschuhe bis zu diesem Tage auf."

"Sehr verbunden," versetzte Hummel, "Sie sind ein erbärmlicher Don Juan. Ich bin verpflichtet," fuhr er in seinem gewöhnlichen Ton fort, "Ihnen eine Mitteilung zu machen, welche Sie nahe genug angeht: meine Tochter Laura wünscht Sie zu entführen."

"Was jetzt in Laura stürmt," antwortete der Doktor, "und ihr diesen wilden Gedanken eingegeben hat, ist wohl auch Ihnen kein Geheimnis. Sie fühlt sich gedrückt durch das schwierige Verhältniß, in welchem wir beide zueinander stehen. Ich hoffe, die Aufregung wird vorüber gehen."

"Darf ich mir die bescheidene Frage erlauben," frug Hummel, "ob Sie die Absicht haben, sich auf ihren Plan einzulassen?"

"Ich werde es nicht tun," entgegnete der Doktor.

"Warum nicht?" frug Hummel kalt, "ich für meinen Teil habe nichts dagegen."

"Das ist für mich ein Grund mehr, Ihnen gegenüber keine Unbesonnenheit zu begehen und keine zuzugeben."

"Ich könnte mein Geld dem Spital vermachen," spottete Herr Hummel.

"Auf diese Bemerkung habe ich nur eine Antwort," erwiderte

der Doktor, „Sie selbst glauben nicht, daß dieser Umstand mein Tun bestimmt.“

„Leider,“ versetzte Hummel, „ihr seid beide unpraktisches Volk. Sie hoffen also, daß ich Ihnen zuletzt auch ohne Entführung meinen Segen gebe?“

„Ja, ich hoffe darauf,“ rief der Doktor, „wie Sie sich auch gegen mich stellen, ich vertraue, daß die Güte Ihres Herzens größer sein wird als Ihre Abneigung.“

„Verlassen Sie sich nicht auf meine Nachgiebigkeit, Herr Doktor, ich glaube nicht, daß ich Ihnen jemals den Hochzeits-
schmaus ausrichten werde. Mein Kind gibt sich mit Vertrauen in Ihre Hand, greifen Sie zu.“

„Nein, Herr Hummel,“ sagte der Doktor entschieden, „ich tue es dennoch nicht.“

„Ist meine Tochter im Preis gesunken, weil sie so bereit ist Ihre Frau zu werden?“ frug Herr Hummel bitter und seine Stimme klang rauh. „Das arme Mädchen hat in der gelehrten Bekanntschaft allerlei Ideen bekommen, die zu dem einfachen Leben ihres Vaters nicht passen.“

„Das ist ungerecht gegen uns alle, auch gegen die abwesenden Freunde,“ rief der Doktor unwillig. „Was Laura jetzt stört, ist nur ein wenig Schwärmerei, noch hängt etwas von der kindlichen Poesie der ersten Mädchenjahre in ihr. Wer sie liebt, der mag ihrer lauterer Seele in allem vertrauen. Nur in einem muß er ihr gegen-
über festes Urtheil behaupten, er wird hier und da milde Kritik ihrer poetischen Einfälle ausüben müssen. Ich aber wäre der Liebe ihres reinen Herzens nicht wert, wenn ich eine übereilte Handlung zugeben wollte, die ihr später Schmerzen bereiten muß. Laura soll nichts tun, was ihrer selbst unwürdig ist.“

„Dies also ist indisch?“ bemerkte Herr Hummel, „es ist ein Funke von gesundem Menschenverstand in Ihren Botofuden und Brahminen. Wissen Ihre gelehrten Bücher auch eine Entschul-

digung dafür, daß die Tochter sich im Hause ihrer Eltern nicht wohl fühlt?"

"Daran sind Sie allein schuld, Herr Hummel," sagte der Doktor ernsthaft.

"Hoho," rief Herr Hummel, "auch dieses noch."

"Verzeihen Sie mir eine offene Rede," fuhr der Doktor fort. "Lauras Vater hat die Art, bei aller Liebe für die Seinen ein wenig zu sehr den Tyrannen des Hauses zu spielen. Laura ist von klein auf gewöhnt mit furchtsamer Scheu auf Ihre kräftige Natur zu blicken, deshalb fehlt ihr die unbefangene Auffassung Ihres Wesens und die Freude an Ihrer närrischen Laune, welche wohl Fernstehende empfinden. Hätten Sie Lauras Entzücken gesehen, als ich ihr bekannte, was Sie an meinem Vater getan, Sie würden niemals an ihrem Herzen zweifeln. Jetzt ist ihr die Angst um unsere Zukunft übermächtig geworden. Seien Sie aber überzeugt, wenn Laura ihrer Phantasie nachgeben und sich von dem elterlichen Hause lösen dürfte, das nächste Gefühl würde ihr nagende Reue und Sehnsucht nach den Eltern sein. Auch deshalb handelt der Mann, welchem sie jetzt ein Opfer bringen will, nicht nur ehrlich, sondern auch klug, wenn er sich dagegen auflehnt."

Herr Hummel sah grimmig auf den Doktor. "Da steht der alte Pech an einen Pfahl gebunden, die jungen Hündlein zausen ihm das Fell und die Hähne krähen über seinem Haupt. Lassen Sie sich warnen durch mein Schicksal. Vermeiden Sie unter allen Umständen weibliche Nachkommenschaft." Er schlug mit der Faust auf die Handschuh, packte sie wieder ein, strich das Papier glatt und verschloß das Päckchen in seinen Schreibtisch. "So sperre ich mein Rabenkind wieder ein; im übrigen bleibe ich Ihr ergebener Diener. Also Ihre alten Jnder sagen Ihnen, daß ich ein drolliger Kauz bin und für fremde Leute ein lustiger Lebemann. Ist das Ihre Meinung von meinen natürlichen Gaben?"

"Run," entgegnete der Doktor mit einer Verbeugung, "ganz

so harmlos sind Sie nicht. Gegen mich waren Sie immer ausgezeichnet grob."

"Ich zanke mich mit niemand lieber als mit Ihnen," warf Herr Hummel anerkennend dazwischen.

Der Doktor verneigte sich wieder. „Wenn Sie mit andern Menschen spielen wie mit Kätzchen, so lassen sich die andern solche Behandlung nur darum gefallen, weil sie im Grunde hinter Ihrem unwirschem Wesen die gute Meinung merken. Ich gerade kann Ihnen das sagen, weil ich zu den wenigen Menschen gehöre, denen Sie wirkliche Abneigung gönnen. Und da Sie nebenbei hartnäckig sind, so weiß ich sehr wohl, daß ich noch manchen Strauß mit Ihnen ausfechten muß, und ich bin gar nicht sicher, wie es zuletzt noch zwischen uns werden soll. Das hindert mich übrigens nicht, die verbissene Liebenswürdigkeit Ihrer Natur anzuerkennen."

"Ich verbitte mir jede weitere Beleuchtung meiner Innerlichkeit," rief Herr Hummel. „Ich erhebe Widerspruch dagegen, daß Sie mich wie einen Floh im Schattenspiel an die Wand malen. Sie haben eine nichtswürdige Weise, Ihre Mitmenschen mikroskopisch zu behandeln. Was Ihre Tätigkeit als Liebhaber meiner Tochter betrifft, so bin ich damit zufrieden. Sie wollen mein Kind nicht in der Art haben, wie sie zu haben ist? Ich danke Ihnen für Ihre Bedenken. Wir sind darin ganz einer Meinung, und Sie sollen sie jetzt gar nicht haben." Der Doktor wollte ihn unterbrechen, Hummel winkte mit der Hand „Jede weitere Rede ist unnütz, Sie verzichten auf die Tochter, aber Sie haben die Achtung des Vaters gerettet, und Sie haben außerdem das Gefühl, zu Lauras Bestem zu handeln. Da Sie ein so großer Biedermann sind, werden Sie sich damit beruhigen. Sie wollen sich dem Zölibat ergeben, ich würde Sie beneiden, wenn mich nicht die Rücksicht auf Madame Hummel daran hinderte."

„Das hilft Ihnen nichts, Herr Hummel," versetzte der Doktor, „ich bin durchaus nicht gesonnen, auf Laura Hand zu verzichten."

„Ich verstehe,“ erwiderte Herr Hummel, „Sie wollen fortfahren, mein Kind über die Straße anzuschwärmen. Dies stille Vergnügen kann ich Ihnen leider nicht mehr lange gestatten, denn ich bin allerdings der Meinung, daß Laura auf einige Zeit aus meinem Hause gehen soll. Und da Sie sich statt der Tochter die Hochachtung des Vaters erwählt haben, so wollen wir diesen Punkt in gutem Einvernehmen besprechen. Denn in einem irren Sie, wenn Sie meinen, daß meine Tochter Laura ihre Phantasien auf gutes Zureden unterdrückt. Haben Sie nicht auch mir zuweilen ins Gewissen geredet? Es war wirklich für Ihre Jahre alles mögliche, und es hat Ihnen bei mir gar nichts genützt. Gerade so ist's mit diesem hartnäckigen Kinde. Deswegen bin ich als Vater der Meinung, daß wir wenigstens in etwas dem Unsinn meines Wurms nachgeben. Überlegen Sie, wie weit Sie uns gefällig sein können. Sie will zu der Professorin. Nach dieser Residenz, wo mein Mieter kein Hauswesen hat, soll sie nicht, aber nach Bielstein ist sie mehrmals eingeladen.“

Der Doktor antwortete: „Ich habe dringende Veranlassung in den nächsten Tagen meinen Freund aufzusuchen, gern werde ich den Umweg über Bielstein wählen, wenn Sie mir gestatten, für diese Fahrt Lauras Reisebegleiter zu sein. Ein Geheimnis aus der Reise mache ich nicht, am wenigsten meinen Eltern.“

„Diese Entführung ist so ruppig,“ unterbrach Hummel, „daß ich als Mädchen mich schämen würde, dabei mitzuspielen. Aber man darf von Ihnen nicht viel verlangen. Ich will nicht zu Hause sein, wenn diese Abfahrt vor sich geht, das werden Sie natürlich finden. Über die nächste Zukunft meines Kindes habe ich bereits meinen Plan gemacht. Für die Reise übergebe ich Ihnen mein Kind mit Vertrauen.“

„Herr Hummel,“ rief der Doktor unruhig, „ich erbitte größeres Vertrauen. Wie haben Sie über Lauras nächste Zukunft bestimmt?“

„Da Sie sich entschlossen haben mich hochzuachten, so ersuche

ich Sie mit der vertraulichen Andeutung zufrieden zu sein, daß ich gar nicht gesonnen bin, Ihnen darüber eine Mitteilung zu machen. Sie behalten meine Wertschätzung und ich behalte meine Tochter. Unser Vertrag ist geschlossen."

"Der Vertrag ist mir aber durchaus nicht recht, Herr Hummel," warf der Doktor ein.

"Schweigen Sie. Wenn Sie infolge dieses Vergleiches Ihre Theaterlaufbahn wieder aufnehmen, so gebe ich Ihnen nur den Rat, spielen Sie niemals Liebhaberrollen: die Zuschauer laufen Ihnen zu allen Türen hinaus. Also ich behandle die Leute wie Käsechen? Dann wird also auch Ihr Vater, der behandelte Vater von heute früh wissen, daß ich nur mit ihm gespielt habe. Sie können ihm darüber eine Andeutung machen. Meine Frau hat heute zum Geburtstag einige Hähne gerupft; sollte dieser Braten Ihnen nicht peinliche Gefühle erregen, so wird mich freuen, Sie zu Mittag bei mir zu sehen. Sie werden nicht in die Verlegenheit kommen, mit meiner Tochter allein zu sprechen, denn der Hausmime ist eingeladen, er besorgt die Unterhaltung, Sie können stillsitzen. Guten Morgen, Herr Doktor."

Wieder streckte ihm der Doktor die Hand entgegen, Herr Hummel schüttelte sie eine Weile und brummte dazu. Als er wieder allein in seinem Kontor saß, klang aufs neue die Melodie des alten Dessauers in dem engen Raume, und jetzt frisch und herzlich. Nicht lange, und die zweite der beiden Arien, über deren Töne Herr Hummel unbeschränkt verfügte, brach aus seinem Innern, er ließ auch das liebe Veilchen blühen. Endlich mischte er gar die Trommelschläge des Dessauers und das Veilchen zu einem künstlerischen Mus. Der Buchhalter, welcher wußte, daß dieses Potpourri einen Zustand höchster Frühlingswärme bezeichnete, steckte ehrerbietig lächelnd seinen Kopf in das Kontor.

"Sie mögen heute auch zu Tische kommen," befahl Herr Hummel gnädig.

8. Alte Bekannte.

Seit jener Unterredung über römische Kaiser hatte sich der Fürst durch einige Tage seinem Hofe entzogen. Er war krank. Seine nervöse Aufregung war, wie der Leibarzt erklärte, die gewöhnliche Folge einer Verkältung. Nur wenige Bevorzugte erhielten in diesen Tagen Zutritt — unter ihnen auch der Magister Knips — sie hatten keine Veranlassung, sich ihrer vertrauten Stellung zu freuen, denn mit dem hohen Kranken war schweres Auskommen.

Heut saß der Fürst in seinem Arbeitszimmer, vor ihm stand ein älterer Beamter mit schlaudem Gesicht, welcher die Tagesereignisse der Residenz berichtete, Urtheile, die an öffentlichen Orten über den Fürsten und das hohe Haus gesummt hatten, kleine skandalöse Anekdoten aus Familien, aber auch Beobachtungen, welche im fürstlichen Schloß gemacht waren, wohin die Prinzessin am letzten Tage ausgefahren sei und wen sie bei sich gesehen habe. „Prinz Viktor war von drei bis vier Uhr bei der Baronin Hallstein, die er jetzt täglich besucht, am Abend mit Offizieren seines früheren Regiments zusammen, er ist erst gegen Morgen zurückgekehrt. Der Diener hatte Befehl, ihn nicht zu erwarten.“

„Wie war's im Pavillon?“ frug der Fürst.

„Nach dem Bericht des Lakaien kein Besuch aus der Stadt, auch keine Briefe, alles wie gewöhnlich. Als die Fremden am Nachmittag vor der Thür saßen, sprach die Frau von einer Reise in die Schweiz, der Mann entgegnete, daß davon nicht die Rede sein könne, bevor er nicht hier zu glücklichem Ende gekommen sei. Darauf verstimmtes Schweigen. Am Abend waren beide im Theater.“

Der Fürst nickte und verabschiedete den Beamten. Als er allein saß, rückte er einen Stuhl an die Wand und lauschte auf den Ton eines Glöckchens, welcher kaum hörbar aus der Tiefe heraufzitterte; schnell öffnete er die Thür einer Wandnische und

nahm die Papiere heraus, welche ein vertrauter Sekretär durch eine Röhre in der Wand aus dem Unterstod herausbefördert hatte. Es waren Schreiben von verschiedenen Händen, er durchflog schnell den Inhalt, behielt endlich ein Bündel Kinderbriefe in der Hand. Wieder lächelte er. „Also der große Ball zum Aufblasen hat bereits ein Loch.“ Die Miene wurde ernst. „Ein echter Bauer, ihm fehlt jede Empfindung für die Ehre, die Stulpstiefel eines Prinzen auf seinen Beeten zu sehen.“ Er nahm einen andern Brief. „Der Erbprinz an seine Schwester. Es ist der erste Brief des frommen Johannes aus Patmos, nichts sagend, als wäre er für mich geschrieben. Das mag wohl sein. Der Inhalt ist dürftig und kalt, aber der ihn geschrieben, ist ein Gentleman. Er drückt den Wunsch aus, auch die Schwester möge die schöne Zeit auf dem Lande verleben. Wir sind darin einer Meinung,“ setzte er in guter Laune hinzu, „Blumen pflücken und mit Gelehrten über die Tugend römischer Damen sprechen. Dieser Wunsch soll allen Theilen erfüllt werden.“ Er legte die Briefe in die Mische zurück und drückte mit dem Fuß eine Feder am Boden, leise ranschte es in der Wand, die Sendung schwebte hinab.

Der Fürst erhob sich von seinem Stuhle und schritt durch das Zimmer. „Meine Gedanken fahren ruhelos um diesen Mann. Ich habe ihn zuvorkommend aufgenommen, ich habe sogar seine verrückten Hoffnungen mit größter Aufmerksamkeit behandelt, und mir begegnet, daß ein unpraktischer Träumer mich blasphemiert. Weshalb dieser tückische Angriff auf mich? Er tat ihn mit dem boshaften Scharfsinn eines Kranken, der besser erkennt als die Gesunden, wo es einem andern fehlt. Was er schwagt, war halb leere Reflexion und halb blöde Schlantheit eines Loren, der auch den Wurm in der Hirnschale mit sich herumträgt. Gleichviel, wir kennen einander wie der Ugur den Genossen. Zwischen uns ist ein Familienhaß aufgebrannt, wie nur Verwandte gegen einander fühlen, ein dauerhafter treuherziger Haß, der sich hinter Lächeln und artigem Beugen des Kopfes verbirgt. Streich

um Streich, mein römischer Vetter, du suchst eine Handschrift, die bei mir verborgen liegt, ich aber etwas anderes, was du mir vorenthältst."

Er sank in den Sessel zurück und sah scheu nach der Thür. Dann fuhr er mit der Hand in einen Stoß Bücher und zog eine Übersetzung des Tacitus heraus. Mit dem Finger tippte er auf das Buch. „Der dies schrieb, war auch krank. Er spioniert unablässig um die Seelen seiner Herren; ihre Bilder füllen ihm die Phantasie so sehr, daß ihm das römische Volk und die Millionen anderer Menschen unbedeutend geworden sind, er beargwöhnt jeden Schritt seiner Gebieter und er vermöchte sie doch nicht zu entbehren, wie seine Zeit sie nicht entbehren konnte. Er starrt auf sie wie auf Sonnen, über deren Verfinsterung er grübelt, und die auch ihm, dem kleinen Planeten, sein Licht geben. Schon zweifelt er an einer vernünftigen Ordnung der Welt, das ist jedem Menschenhirn der Anfang vom Ende. Aber er hat noch Wiß genug, einzusehen, daß seine Herren erkrankt sind durch die Erbärmlichkeit von seinesgleichen, und seine beste Politik ist die des alten Obersthofmeisters, mit stummer Verbengung zu ertragen."

Er schlug die Blätter auf. „Nur einer, den er in sein Buch gesperrt hat," begann er wieder, „war ein Mann, von dem zu lesen beweglich ist. Das war die finstere Majestät des Tiberius. Der kannte das Gesindel und mißhandelte es, bis die elenden Sklaven zuletzt auch ihn unter die Irren steckten. Weißt du, Professor Tacitus, weshalb der große Kaiser zu einem schwachen Narren wurde? Niemand weiß es, niemand auf Erden als ich und meinesgleichen. Er wurde wahnsinnig, weil er nicht aufhören konnte, ein fühlender Mensch zu sein. Viele verachtete er und viele haßte er, und doch konnte er das kindliche Gefühl nicht missen, zu lieben und zu vertrauen. An diesem Gipfel seines irdischen Lebens faßte ihn ein gemeiner Bursch, der ihm einmal persönliche Aufopferung gezeigt, und zog den starken Geist zu sich herab in den Schmutz. Eine armselige Schwäche des Herzens hat den harten

Politiker des kaiserlichen Roms zum Lören gemacht. Uns alle verderben die weichen Gefühle, welche in einsamer Stunde aufsteigen, untüchtig ist dies Verlangen nach reinem Herzen und treuem Gemüt, unsterblich die Sehnsucht nach den idealen Zuständen des Menschen, welche der Dichter schildert und der Pedant glaubt."

Er las mit halblauter Stimme eine Stelle: „So schreibt der römische Kaiser seinem Senat: Die Götter und Göttinnen sollen mich ärger strafen, als ich euch täglich gestraft fühle, wenn ich weiß, was ich euch, versammelte Väter, schreiben soll, oder wie ich es schreiben soll, oder was ich euch in diesem Augenblicke durchaus nicht schreiben darf."

Er schlug auf das Buch. „Der hat's gefühlt. Den Brief könnte noch mancher andere schreiben und er könnte weinen, daß er so schreiben muß." Er senkte tief, der Kopf sank ihm in die Hände und auf den Tisch.

An der Thür regte sich's leise: der Fürst fuhr in die Höhe. Der Kammerdiener meldete: „Hofmarschall von Bergau."

Der Hofmarschall trat ein. „Die Frau Prinzessin fragt an, zu welcher Stunde sie Ew. Hoheit Lebewohl sagen darf."

„Lebewohl?" frug der Fürst sich besinnend. „Weshalb?"

„Ew. Hoheit haben anzuordnen geruht, daß die Frau Prinzessin heut auf einige Tage nach ihrem Sommerschloß abreist."

„In der That," versetzte der Fürst. „Mir ist heut recht wohl, lieber Bergau, ich wünsche mit der Prinzessin beim Frühstück zusammenzutreffen. Ist auch Ihnen angenehm, daß Sie dort den Dienst leiten?" frug er freundlich.

„Ich bin meinem gnädigsten Herrn dafür sehr dankbar," erwiderte aufrichtig der Hofmarschall.

„Welche Dame hat die Prinzessin zur Begleitung gewählt?"

„Da Hoheit die Wahl freigestellt haben, ist Fräulein Gotlinde bestimmt."

„Ich bin damit einverstanden," sagte der Fürst gnädig.

„Lassen Sie die gute Gotlinde zum Frühstück laden und stellen Sie sich selbst dabei ein, damit ich Sie alle vor der Abreise noch einmal um mich sehe. Noch eins. Herr Werner wird Ihnen nachfolgen, er wünscht für seine gelehrten Zwecke Gerät und Räume des Schlosses zu durchsuchen. Seien Sie ihm in jeder Weise behilflich und lassen Sie es an keiner Aufmerksamkeit fehlen. Ich habe dabei einen vertraulichen Auftrag für Sie.“

Der Hofmarschall machte eine klägliche Miene, welche deutlich protestierte.

„Ich wünsche diesen bedeutenden Mann ganz für uns zu gewinnen,“ fuhr der Fürst fort. „Sondieren Sie, welche äußere Stellung oder Auszeichnung ihm willkommen wäre. Ich bemerke, daß mir viel daran liegt, ihn festzuhalten.“

Der Hofmarschall antwortete bekümmert: „Ew. Hoheit bezentre ich, daß ich das hohe Vertrauen ehrfurchtsvoll zu schätzen weiß, und doch konsterniert mich dieser Auftrag. Denn er setzt mich wieder in Gefahr, den Unwillen meines gnädigen Herrn zu erregen. Mir wurde hinreichende Gelegenheit, zu bemerken, daß bei diesen Leuten auf ein dankbares Entgegenkommen nicht zu rechnen ist.“

„Sie müssen nichts bieten, nur aus ihm einen Wunsch herauslocken,“ versetzte der Fürst trocken.

„Wenn dieser Wunsch aber in das Maßlose hinausschweifen sollte?“ frug der Hofmarschall unsicher.

„So hüten Sie sich zu widersprechen, überlassen Sie mir die Entscheidung, ob ich ihn für maßlos halte. Senden Sie mir sofort Nachricht.“ Der Fürst winkte Entlassung, beobachtete scharf Verbeugung und Abtreten des Hofmarschalls und sah ihm kopfschüttelnd nach. „Er ist noch nicht alt, und schon trifft ihn der Fluch, er wird grotesk. Hier ist auch ein Rätsel menschlicher Natur für euch, ihr Gelehrten, daß jemand, der alle Stunden Miene und Haltung beherrschen muß, der im täglichen Verkehr mit Anspruchsvollen Feingefühl und gute Form sehr nötig

hat, daß gerade der in alten Tagen leicht dem Schicksal verfällt, diesen besten Erwerb seines Lebens zu verlieren, haltlos zu schwanken und durch ungebändigten Egoismus lästig zu werden. Du weißt die Antwort darauf, Kaiser Tiberius, weshalb der Dienst bei dir, dem klugen Mann, deine Diener allmählich zu Zerrbildern ihres eigenen Wesens gemacht hat. Nun, sie haben sich an dir gerächt, es ist alles in der Ordnung. In dem Gefüge der Welt ist eine verzweifelte Vernunft; Jammer, o Jammer, daß wir beide geringe Veranlassung haben, uns darüber zu freuen." Er stöhnte und wieder verbarg er das Haupt in den Händen.

Kurz darauf hielt Ilse im Pavillon neue Briefe aus der Heimat in der Hand. „Wie kann vierblättriger Klee aus gut geschlossenem Briefe verloren gehen?“ frug sie den Gatten. „Luise hat an ihrem Geburtstage einige Kleeblätter gefunden und in dem vorletzten Briefe dir geschickt, damit du Glück haben solltest. Das Kind kommt in die Jahre, wo solches Spiel Freude macht. Der getrocknete Klee lag nicht in ihrem Briefe, und da sie flüchtig ist, schalt ich sie darum in meiner Antwort. Heut beteuert sie, ihn ganz zuletzt in das Kuvert gesteckt zu haben.“

„Er mag dir selbst beim Aufbrechen des Briefes herausgefallen sein,“ tröstete der Professor.

„Der Vater ist nicht mit uns zufrieden,“ fuhr Ilse bekümmert fort, „ihm ist nicht recht, daß der Prinz in seine Nähe gekommen ist, er fürchtet Störungen für die Wirtschaft und das Geschwätz der Leute. Worüber wollen die Leute schwanken? Klara ist doch noch ein halbes Kind, und der Prinz wohnt ja gar nicht auf unserm Gute.“

„Alles ist grau auf der Erde,“ klagte sie, „das Licht der lieben Sonne fehlt überall. Auch hier die Verstörung, der Fürst krank, unser Prinz verschwunden, wie vom Sturm weggesegt. Wie konnte der Prinz abreisen, ohne guten Tag, guten Weg zu sagen? Darüber kann ich mich nicht beruhigen. Denn das haben

wir nicht um ihn verdient und nicht um seinen geschmeidigen Kammerherrn. Ich fürchte, er geht nicht gern auf das Land, und er zürnt mir, Felix, weil ich einige Worte darüber gesagt. Wenn er unzufrieden ist, so wird er ganz schweigsam und gleichgültig sein, darauf kenne ich ihn, und darüber wird sich wieder mein Vater ärgern. Das kann nicht gut tun, und mir liegt die Sache schwer auf dem Herzen."

"Läßt dir dieser Kummer noch Raum für die Geschäfte anderer Leute," begann der Professor fröhlich, "so gönne auch mir einigen Anteil. Ich meine, das einsame Schloß gefunden zu haben, das ich so lange suchte, aus dieser Chronik sehe ich, daß noch im vorigen Jahrhundert der Landsitz, nach welchem die Prinzessin abreißt, mitten im Walde lag. Ich höre, in den entlegenen Mauern wird viel alter Hausrat aufbewahrt. Mir ist zu Mute, wie in meiner Kindheit am Vorabend meines Geburtstages. Ich habe dem Schicksal einen großen Wunschzettel geschrieben, und wenn ich an die Stunde denke, wo diese Einbescherung mir werden kann, fühle ich dieselbe pochende Erwartung, die dem Knaben den Schlaf verscheuchte. Es ist ja kindisch, Ilse," fuhr er fort, seiner Frau die Hand reichend. "Ich weiß es, habe auch du Rücksicht mit mir, ich habe dich oft mit meinen Träumen gelangweilt, das wird jetzt ein Ende nehmen. Denn dort endet zwar nicht die Hoffnung, den Schatz einmal zu finden, wohl aber ist dort die letzte Stätte, wo ich ihn zu suchen Veranlassung habe."

"Wie aber, Felix, wenn du das Buch wieder nicht findest?" frug Ilse traurig und hielt seine Hand fest.

Die Stirne des Professors zog sich finster zusammen, er wandte sich kurz ab und sagte rau: "Dann suche ich weiter. — Wäre doch Fritz gekommen."

"Sollte er denn kommen?" frug Ilse verwundert.

"Ich habe ihn darum ersucht," versetzte der Gatte. "Er antwortete, daß die Geschäfte seines Vaters und sein Verhältnis mit Laura ihn noch zurückhalten. Auch für ihn scheint sich eine Krisis

vorzubereiten. Er erhebt gegen das Verzeichnis, das ich hier fand, Bedenken, die ich für unbegründet halte."

"O wäre er bei uns!" rief Ilse, „ich sehne mich nach einem befreundeten Gesicht wie ein Reisender, der tagelang durch öde Wildnis fährt."

Der Professor wies zum Fenster hinaus. „Diese Wildnis sieht doch menschlich genug aus, und ein Besuch, den du dir forderst, fährt bereits vor das Haus."

Ilse hörte das Rollen fremder Räder, welche unsichere Gleise in den fürstlichen Kies zogen. Ein Wagen hielt vor dem Pavillon, der ländliche Kutscher klatschte mit der Peitsche. Die Diener eilten vor die Tür, Gabriel knöpfte an der Lederdecke des Wagens, eine kleine Dame fuhr heraus, gab dem Lakaien ein Paket und Gabriel eine Schachtel, und rief dem Kutscher zu, wegen des Anspannens nachzufragen. Eilig stieg sie die Treppe herauf und verschlang auf dem Wege die Malerei und die Gipschnörkel mit ihren Augen.

„Das ist große Freude, Frau Oberamtmann," rief Ilse erfreut an der Stubentür. Der Professor eilte der Fremden entgegen und bot ihr den Arm.

„Meine teure Ilse," rief die kleine Dame, „verehrter Herr Professor, da bin ich! Denn Rollmaus hat für seine Geschwisterkinder die Aufsicht über ein Gut in der Nähe erhalten, und da er in diese Gegend reisen mußte, um zum Rechten zu sehen und nur kurze Zeit verweilen wird, so dachte ich wegen der Unnehmlichkeit des Wiedersehens Ihnen beiden einen Besuch zu machen. Der Vater grüßt und die Geschwister, von denen Klara sich ausbildet wie Ihr jüngerer Zwilling."

„Herein, herein," rief Ilse. „Sie selbst sind der beste Gruß aus der Heimat."

Die Rollmaus blieb an der Tür stehen. „Ich bitte nur einen Augenblick," rief sie auf die Schachtel zeigend.

„Sie kommen zu alten Freunden."

„Ich bitte dennoch, damit ich diesem defolletierten Hause keine Schande mache.“

Die Frau Oberamtmann wurde in ein Nebenzimmer geführt, die Schachtel geöffnet und nachdem die gute Haube aufgesetzt und weiße Randverzierungen um Hals und Arme gesteckt waren, flatterte die gelehrte Frau mit Ilse in die Wohnstube. „Prachtvoll,“ rief sie und sah bewundernd nach der Decke, wo der Liebesgott ihr sein Mohnbüschel entgegenstreckte. „Man erkennt an dem Flißbogen auf der Stelle, daß es ein Cupido ist, welchen man sogar öfter auf Pfeffertuchbildern sieht, wo er zwischen zwei brennenden Herzen steht. Verehrter Herr Professor, das Glück uns wieder zu sehen und in solcher Umgebung, ist wirklich sehr groß. Ich habe mich lange auf diese Stunde gefreut, wobei ich Ihnen zugleich meinen Dank sage für die letzten übersandten Werke, in denen ich bis zur Reformation vorgedrungen bin. Rollmans wäre gern mitgekommen aber die Brennerei macht ihm zu tun wegen der alten Blase, welche dort herausgenommen werden muß.“

Bei dieser Begrüßung fuhren die Augen der Frau Oberamtmann neugierig in alle Winkel der Stube. „Wer hätte gedacht, liebe Ilse, daß Sie und der Herr Professor mit unseren fürstlichen Personen in ein freundschaftliches Verhältniß kommen würden? Ich muß Ihnen gestehen, daß ich mich bereits beim Hersfahren nach dem fürstlichen Hof umgesehen habe, welcher aber wahrscheinlich auf der anderen Seite liegt, da ich hier nur Gartengewächse erblicke.“

„Es ist keine Wirtschaft bei dem Schloß,“ erklärte Ilse, „nur der Stall ist geblieben und die große Küche.“

„Man spricht von sechs Köchen,“ rief die Rollmans, „welche alle vorzugsweise Mundköche sind, obgleich ich nicht weiß, für welchen andern Teil des menschlichen Körpers sonst noch gekocht werden soll. Aber die Originalitäten bei einem Hofe sind überhaupt sehr groß, wozu auch die Silberwäscherinnen gehören,

von denen ich wirklich nicht glaube, daß sie ihre Pflicht tun; wenigstens ist das kleine Kurant in unserm Lande sehr schmutzig und es wäre ein großes Scheuerfest dafür notwendig. Man sagt, daß der junge Prinz jetzt auf die Oberförsterei kommt; unser Oberförster ist in voller Otkupation, er flucht über die Einquartierung und hat sich neue Uniform bestellt." Sie wurde ernsthaft, fiel in Gedanken und es entstand eine Pause, aus welcher sie sich dadurch zog, daß sie ihre Nasenspitze faßte, Ilse gutmütig ansah und dieser die Hand drückte. „Es scheint Regenwetter zu kommen,“ fuhr sie kleinlaut fort, „und die Landwirte klagen, daß der Käfer im Frühjahr den Raps gefressen hat. Hier freilich ist's wie im Paradiese, obgleich ich hoffe, daß keine wilden Tiere herumspazieren und jetzt auch keine Zeit ist, wo man Äpfel mit Vergnügen vom Baume brechen kann. Dagegen hat sich hier in der Residenz etwas aufgetan, was sehr merkwürdig sein soll. Denn wie ich mit Kollmaus nach dem Gute kam, erzählte der Inspektor von einer Wahrsagerin, welche den Leuten dieser Stadt wunderbare Dinge prophezeit. Wissen Sie etwas Sicheres über ihre Qualität?“

„Wir haben wenig Bekannte,“ antwortete Ilse, „Neuigkeiten erfahren wir nur aus den Blättern.“

„Mir wäre wirklich lieb zu hören, was an der Person ist. Denn ich habe in der letzten Zeit das Studium der Phrenologie angefangen, und ich höre, lieber Herr Professor, daß auch diese Forschung von mehreren Seiten angefochten wird. Ich selbst bin darüber unsicher. Ich habe den Kopf von Kollmaus untersucht, und bin erschrocken, wie sehr an seinen Ohren der Zerstörungstrieb entwickelt ist, während er doch bei jedem Tassenhenkel, den die Mädchen abbrechen, unzufrieden wird. Wiewohl ich wieder, lieber Herr Professor, auf Ihrer Stirn das Denkvermögen bestätigt finde. Die Buckel sind sehr groß, womit ich nicht sagen will, daß sie Ihnen schlecht stehen. Um aber wieder auf die Wahrsagerin zu kommen, so hat sie dem Inspektor gesagt, daß er verheiratet war, daß seine Frau gestorben ist und daß er zwei Kinder hat, und

daß er noch eine Frau nehmen wird, welche ihm wieder einen Nachwuchs von zwei importieren wird. Und das ist alles richtig, denn er geht bereits auf Freiersfüßen. Nun frage ich Sie, woher kann die Person das wissen?"

"Vielleicht kennt sie den Inspektor," versetzte der Professor, unter seinen Papieren aufräumend. "Ich rate nicht ihrer Kunst zu vertrauen und ich kann Ihnen auch das Studium der Phrenologie nicht empfehlen. Jetzt aber lassen Sie uns wissen, wie lange Sie bei uns bleiben, ich bin genötigt, in das Museum zu gehen, und will Sie bei meiner Rückkehr wiederfinden."

"Ich kann einige Stunden bleiben," tröstete die Rollmaus, "ich habe drei Meilen zu fahren, aber die Wege hier sind besser, als bei uns. Obgleich auch jetzt über unserer Chaussee gebaut wird, die Wegebauer farren schon bei der Stadt Rossau, denken Sie, liebe Ilse, die steinerne Brücke zwischen der Stadt und Ihrem Gute ist bereits abgebrochen, sie haben eine Notbrücke gezimmert. Also auf einige Stunden bitte ich Sie, mit mir in Ermangelung eines Besseren vorlieb zu nehmen."

Der Professor entfernte sich, die Frauen sprachen vertraulich über die Familien der Heimat, wobei die Rollmaus sich wissenschaftlicher Untersuchungen nicht ganz begab, denn sie fuhr mitten in der Unterhaltung mit dem Finger an Ilse's Schläfe und bat um Erlaubnis, ihren Scheitel zu befühlen, worauf sie erfreut sagte: "Es ist viel Aufrichtigkeit da, wie ich immer vorausgesetzt habe." Dabei sah sie Ilse bedeutungsvoll an. Sie war redselig und herzlich, aber sie verriet eine Befangenheit, welche Ilse auf die ungewohnte Umgebung schob.

Nachdem die Frau Oberamtmann die Wohnung bewundert hatte, die Bilder beurteilt und den Stoff der Möbelüberzüge befühlt, wies Ilse auf das Sonnenlicht, welches aus den Regenvolken brach, und machte den Vorschlag, durch die Parkanlagen zu gehen. Erfreut stimmte die Frau Oberamtmann bei, sie wandelte mit festem Landschritt neben ihrer Führerin, und Ilse hatte

viel zu tun, die Fragen der aufgeregten Dame zu beantworten. Dabei kamen sie in einen Teil der Anlagen, welcher in dieser Stunde den vornehmen Leuten der Residenz zur Promenade diente. „Welche Überraschung!“ rief die Rollmaus plötzlich und faßte Ilse's Arm. „Hochfürstliches Kostüm.“ Bei einer Biegung des Weges wurde der Hut eines Lakaien sichtbar, die Prinzessin, begleitet von Fräulein Gotlinde und dem Prinzen Viktor, kam gerade auf sie zu. Unter ehrfurchtsvollen Grüßen der Spaziergänger näherten sich die Herrschaften, auch Ilse trat zur Seite und verneigte sich. Die Prinzessin blieb stehen. „Wir sind im Begriff, Sie aufzusuchen,“ begann sie freundlich, „mein Bruder war zu schneller Abreise veranlaßt, er wird Ihrem Vater sagen, wie leid ihm tat, daß er Ihre Grüße nicht in das väterliche Haus mitnehmen konnte.“ Ihre Augen streiften über die Frau Oberamtman, welche sich mit beiden Händen auf ihren Schirm stützte und den Kopf vorbeugte, um keine Silbe von den Lippen der erlauchten Dame zu verlieren. Ilse nannte den Namen: „Eine treue Nachbarin aus der Gegend von Kossau, welche für einige Tage hier in der Nähe weilt.“ Die Rollmaus tauchte tief herab und sagte fast bewußtlos vor Schreck: „Es ist nur drei Meilen von hier, in Krötendorf, obwohl mit gnädigster Erlaubnis nicht mehr Kröten daselbst wohnen, als an andern anständigen Orten.“

„Sie sind auf dem Spaziergange,“ sprach die Prinzessin zu Ilse, „wollen Sie mich nicht ein Stück begleiten?“ Sie winkte Ilse neben sich und setzte zwischen ihr und dem Hoffräulein den Weg fort, Prinz Viktor blieb zurück und gesellte sich zur Frau Oberamtman.

„Also die Kröten werden auf Ihrem Gut nicht gemästet?“ begann der Prinz die Unterhaltung.

„Nein, mein Gnädiger,“ versetzte die Rollmaus, verlegen an ihrem Schirm nestelnd. „Ich weiß wirklich nicht, wie ich Sie durch eine Titulatur koordinieren soll.“

„Prinz Viktor,“ erwiderte der junge Herr nachlässig.

„Ich bitte um Verzeihung, daß mir dieser ehrenvolle Name noch keine Befriedigung gewährt. Darf ich noch um die sonstige Titulatur bitten, welche bei Pfarrern durch Hohehrwürden ausgedrückt wird? Denn bei fürstlichen Personen anzustoßen, ist nicht erfreulich, und mir sind diese Adressen nicht geläufig.“

„Nennen Hochwohlgeboren mich Hoheit, so wird uns beiden recht geschehen.“

„Ganz wie Sie befehlen,“ rief die Rollmaus erfreut.

„Sind Sie näher mit der Frau Professorin bekannt?“

„Seit ihrer Kindheit,“ erklärte die Frau Oberamtmann, „ich war ihrer seligen Mutter befreundet, und ich darf wohl sagen, ich habe Freude und Trauer mit unserer lieben Ilse geteilt, Prinz Viktor Hoheit kann ihr treues Herz unmöglich so gut kennen als unsereiner. Zuletzt ist sie durch die gelehrte Bekanntschaft in andere Atmosphäre gekommen, aber schon vor der Verlobung, als die Fackeln brannten und ihre Geschwister Fichtenäste trugen, war mir deutlich, daß daraus eine Partie werden mußte.“

„Gut,“ sagte der Prinz, „wie lange bleiben Sie in unserer Nähe?“

„Nur bis Ende der Woche, denn die Wirtschaft geht bei Rollmaus jeder Residenz vor, was auch gar nicht zu verwundern ist, da er nicht Neigung zur Wissenschaft hat, welche mich beseelt. Wozu in der Stadt bessere Gelegenheit ist, obgleich man auch auf dem Lande seine Beobachtungen macht, an Köpfen und andern Naturgegenständen.“

„Das Wetter ist unsicher, Ihr Wagen ist doch von allen Seiten geschlossen?“ unterbrach sie der Prinz.

„Es ist eine Brischka mit ledernem Verdeck,“ entgegnete die Rollmaus. „Wogegen ich offenherzig gestehen will, daß es mir bei diesem Besuche ein ganz unerwartetes Vergnügen ist, Hoheit neben mir zu sehen, denn ich habe schon von Ihnen allerlei gehört.“

„Ich werde Ihnen sehr dankbar sein,“ bemerkte der Prinz lächelnd, „wenn Sie mir ganz freundschaftlich sagen, was Sie

gehört haben. Ich habe bis jetzt geglaubt, daß mein Ruf noch lange nicht so arg ist, als er sein könnte."

"Es mag jemand noch so edel sein, er entgeht der Nachrede nicht," rief die Rollmaus eifrig. „Man spricht von Streichen. Ich fürchte, Hoheit werden mir verübeln, wenn ich diese Nichtswürdigkeiten in den Mund nehme."

"Sprechen Sie nur etwas," ermutigte der Prinz, „was es auch sei."

"Man behauptet, daß Hoheit debuschieren, daß Hoheit als ein lustiger Vogel leben und noch anderes, was ich zu wiederholen mich scheue."

"Nur heraus," ermunterte der Prinz.

"Daß Hoheit andere Leute zum Narren haben."

"Das tut weh," bedauerte der Prinz. „Ist Ihr Rutscher ein beherzter Mann?"

"Er ist nur etwas grob, sogar gegen Rollmaus, der ihm vieles nachsieht."

"Glauben Sie mir, Frau Oberamtmann," fuhr der Prinz fort, „es ist ein trauriges Geschäft, Prinz zu sein. Unruhe vom Morgen bis zum Abend. Jeder will haben und keiner bringt etwas außer Rechnungen. Darüber geht die Heiterkeit verloren, man wird trübsinnig und schleicht durch die Büsche. Meine liebste Erholung ist am Abend ein friedliches Gespräch mit meiner guten alten Amme und Erzieherin, der verwitweten Eliquot, und eine kleine Patience, die ich mit meinen vier königlichen Freunden lege. Zuletzt zählt man die guten Werke zusammen, die man den Tag zu stande gebracht hat, seufzt, daß ihrer so wenig sind, und sucht seinen Stiefelknecht. Wir sind die Opfer unseres Standes. Wenn ich die Frau Professorin um etwas beneide, so ist es ihr Diener Gabriel, ein zuverlässiger Mann, den ich auch Ihrem Wohlwollen empfehle."

"Ich kenne ihn bereits," fiel die Rollmaus freudig ein. „Wobei ich bekennen muß, daß die Selbstbiographie, welche Sie von

sich geben, mit allem übereinstimmt, was ich bei Hoheit an dem Organismus des Kopfes entdeckte, soweit nicht der Hut die Aussicht benimmt, was freilich sehr der Fall ist."

"Ich wäre meiner Hirnschale dankbar," brummte der Prinz, "wenn sie bei jedermann meinen Worten so leicht Glauben verschaffen wollte."

"Es wird mir, solange ich lebe, sowohl Pläsier als Souvenir sein," fuhr die Rollmaus mit einem schreitenden Kniefse fort, "daß mir der Zufall diesen intimen Kommerz mit Ew. Hoheit verschafft hat. Die Erinnerung daran will ich mir, wenn ich dies sagen darf, durch Ew. Hoheit Bild verrieren, von dem ich hoffe, daß es in den Handlungen zu haben sein wird. Man stellt sich davor, wenn man sich gerade im Singularis befindet, wie jetzt mein Sohn Karl vor seiner Grammatik, und denkt an die vergangenen Stunden."

Prinz Viktor sah die Rollmaus mit einem Blicke innigen Wohlwollens an. "Ich werde nie dulden, daß Sie mein Porträt kaufen, ich bitte um die Erlaubnis, Ihnen ein Exemplar als Andenken zu übersenden. Es ist leider nicht so getroffen, wie ich wünsche. Der Maler hat mich stärker aufgefaßt, auch mit dem Anzug bin ich nicht ganz zufrieden, er sieht einem geistlichen Talar gar zu ähnlich. Indes bitte ich, den Überfluß freundlich hinwegzudenken. Hält Oberamtmann Rollmaus auf gute Pferde? Zieht er die Fohlen selbst?"

"Immer, Hoheit, er ist deswegen bei den Nachbarn berühmte."

Der Prinz wandte sich in einem ganz neuen Interesse zu der kleinen Dame. "Könnte man vielleicht mit ihm ein Geschäft machen? Ich suche einige dauerhafte Reitpferde. Wie ist er beim Handel?" frug er trenherzig.

"Er ist ein sehr guter Wirt," versetzte die Rollmaus zögernd und sah den Prinzen mit heimlichem Bedauern an. "In Pferden

gilt er seinen Bekannten für sehr erfahren, und — und wenn ich es sagen darf, für frothiert."

"Was heißt das?" frug der Prinz.

"Ich bitte um Vergebung," rief die Kollmaus ängstlich, „es würde für mich als Gattin nicht wohlانständig sein, wenn ich das unangenehme Wort gerieben verwenden wollte."

Der Prinz zog die Lippen zu einem leisen Hauch zusammen, welcher wie ein unterdrücktes Pfeifen klang. „Also er ist Hochwohlgeboren sehr unähnlich. Dann wird schwerlich etwas zu machen sein. Hat Frau Professorin nicht Lust, Sie auf einige Tage im Dorf der Kröten zu besuchen?"

"Es wäre uns die größte Freude," rief die Kollmaus, „aber das Haus steht leer und ist nicht eingerichtet, wir müssen uns behelfen, auch die Küche ist kalt."

"Also nur für den äußersten Notfall," sagte der Prinz.

Unterdes schritt Ilse an der Seite der Prinzessin durch die Gruppen der grüßenden Städter, ihr war das Herz nicht so leicht, als ihrer Frau Oberamtmann. Die Prinzessin sprach gütig zu ihr, aber über Gleichgültiges, wandte sich auch wohl nach der andern Seite zu ihrem Hoffräulein. Es war offenbar nicht der Wunsch, sich mit Ilse zu unterhalten, was die Aufforderung veranlaßt hatte, es war eine Schaustellung der Huld vor den Leuten, das empfand Ilse deutlich, sie fühlte die Absicht heraus, frug sich in der Stille, weshalb das nötig sei, und ihr Stolz bäumte sich gegen eine Huld auf, die nicht vom Herzen kam. In dem belebtesten Teil der Promenade wurde Ilse noch eine Weile von der Prinzessin festgehalten. „Ich verlasse heut die Residenz," sagte die Prinzessin, „und gehe für Tage oder Wochen auf das Land, vielleicht wird mir das Vergnügen, Sie dort zu sehen." Auch Prinz Viktor rückte verbindlich an seinem Hut und sagte nichts als die Worte: „Die Luft wird schwül."

Ilse grübelte über den kleinen Vorfall, als sie mit ihrer Begleiterin dem Pavillon zuing, sie antwortete zerstreut den be-

geisterten Reden der Frau Oberamtmann und sah nur mit halbem Blick auf die Spaziergänger, von denen jetzt viele auch vor ihr den Hut zogen.

Gabriel hatte der Frau Oberamtmann zu Ehren für Kaffee gesorgt und in dem abgeschlossenen Raume vor der Thür den Tisch gedeckt. Dort saßen die Frauen nieder, die Rollmans sah entzückt auf blühende Azaleen, rühmte den Kuchen der Residenz und noch weit mehr die hohen Herrschaften, und plauderte in ihrer besten Laune fort, während Ilse ernsthaft vor sich niedersah. „Einige Fürslichkeiten habe ich gesehen, jetzt hätte ich noch Lust zur Wahrsagerin. Es ist merkwürdig, liebe Ilse, daß meine schätzbare Verbindung mit dem Herrn Professor immer nach dem Ahnungsvermögen hinarbeitet. Als ich ihn zuerst sah, kam das Gespräch auf meine Zette, welche jetzt als Schenkwirtin recht dick wird, und heut wieder auf die Wahrsagerin. Es ist wirklich kein Vorwitz, wenn ich den Wunsch habe, diese Person zu befragen. Mir liegt nichts daran, meine Zukunft zu erfahren, da ich ohne dies genau weiß, wie alles geschehen wird. Denn wir leben gewissermaßen in natürlichen Verhältnissen; zuerst kommen die Kinder, dann wachsen sie groß, man wird älter und wenn man nicht stirbt, bleibt man noch eine Weile am Leben. Das ist mir nie strupulös gewesen, und ich wußte nicht, was mir die Person darin Neues entdecken könnte. Es müßte denn ein Unglück sein, das uns passieren soll, und das will ich gar nicht prophezeit haben. Mir ist es vielleicht nur um die Belehrung, ob eine solche Person mehr weiß, als wir andern. Denn in unserer Zeit wird auch das Ahnungsvermögen bezweifelt, und mir selbst hat nie etwas geahnt, außer einmal bei Zahnschmerz, wo mir träumte, daß ich eine Pfeife rauchte, was denn auch geschah und garstige Wirkungen hatte, welche aber nicht wunderbar genannt werden können.“

„Vielleicht weiß die Wahrsagerin zuweilen mehr als andere,“ versetzte Ilse zerstreut „weil sie irgendwo die Kenntniss fremder Verhältnisse erworben hat.“

„Ich habe mir schon etwas ausgedacht,“ rief die Oberamtmann, „ich würde sie nur wegen der silbernen Suppenteller fragen, welche auf eine unerklärliche Weise aus unserer Küche verschwunden ist.“

„Was will die Frau daranwenden, wenn ich's ihr sage?“ frag eine hohle Stimme. Die Rollmans fuhr in die Höhe. An der Hausecke stand ein großes Weib hinter den Topfgewächsen, von den Schultern hing ihr ein verschlissener Mantel, das Haupt war mit einem dunkeln Tuche verhüllt, hinter welchem zwei blizende Augen nach den Frauen stachen. Die Rollmans faßte Ilse's Arm und rief erschreckt: „Das ist die Wahrsagerin selbst, liebe Ilse, ich erbitte Ihren Rat, soll ich sie fragen?“

Das Weib trat vorsichtig hinter dem Strauchwerk hervor, stellte sich vor Ilse und lüftete das Kopftuch. Ilse erhob sich und sah unruhig auf die scharfen Züge eines verfallenen Gesichts. „Die Zigeunerin!“ rief sie zurücktretend.

„Eine Kesselflickerfrau,“ sagte die Rollmans unwillig, „dieses Ahnungsvermögen kenne ich, es hängt mit Hühnermausen zusammen und mit noch schlimmeren Dingen. Erst stehlen sie und verstecken und dann verkünden sie, wo das Gestohlene liegt.“

Die Fremde achtete nicht auf den Angriff der Frau Oberamtmann. „Meine Leute sind geheßt worden wie die Füchse im Wald, der Frost hat sie getötet, eure Wächter haben sie gefangen, die noch leben, liegen zwischen Mauern und klirren mit der Kette. Ich ziehe allein durch das Land. Schöne Frau, denken Sie nicht daran, was in jener Nacht die Männer getan, denken Sie nur an das, was ich Ihnen vorausgesagt. Ist es nicht eingetroffen? Jetzt sehen Sie auf das steinerne Haus dort drüben, und Sie sehen, wie er langsam auf dem Kiesweg herankommt, bis in die Stube, in welcher der nackte Knabe an der Decke hängt.“

Ilse's Antlitz zog sich zusammen. „Ich verstehe den Sinn Ihrer Rede nicht, nur eines höre ich, daß Ihr hier Bescheid wißt.“

„Manches Jahr sind meine Füße durch den Schnee geglitten,“ fuhr die Landstreicherin fort, „seit ich zum letztenmal durch die Pforte dieser schwarzen Thiere getreten bin.“ Sie wies auf die beiden Engel mit Zuspengewinden. „Jetzt hat die Krankheit auch mich geschlagen.“ Sie streckte ihre Hand aus. „Geben Sie junge Frau, einer Kranken von der Landstraße, die einst denselben Weg gegangen ist, den Sie jetzt schreiten.“

Ilse's Wange rötete sich, sie sah starr auf die Bettlerin und schüttelte verneinend das Haupt. „Nicht Geld will ich von Ihnen,“ sagte das Weib eindringlich. „Bitten Sie für mich bei dem Geiste dieses Hauses, wenn er Ihnen einmal erscheint. Ich bin müde und suche ein Lager für mein Haupt. Sagen Sie ihm, die Fremde, der er das Zeichen umgehungen hat,“ sie wies auf ihren Hals, „bittet um seine Hilfe.“

Ilse stand unbeweglich, ihre Wangen glühten und ihr Auge sah zornig auf das unheimliche Weib.

„Was wenden Sie daran, Ihr Silber wieder zu finden?“ frug zur Rollmaus gewandt die Bettlerin in verändertem Ton.

„Ihr also seid die Wahrsagerin?“ fuhr die Rollmaus entrüstet auf sie ein, „nicht einen Kreuzer wende ich an Euch. Wer Euren Kopf untersucht, würde einen schönen Organismus darauf finden. Solche kauderwelsche Worte habe ich schon oft gehört. Macht Euch fort, bevor die Polizei kommt. Eine von Eurem Volk hat meiner Großmagd prophezeit, sie würde einen Gutsbesitzer heiraten, und ich mußte das Mädchen abschaffen, welche sonst brauchbar war, weil sie anfing, gegen Rollmaus selbst zu scharmuzieren, obgleich dieser nur darüber lachte. Geht, wir wollen nichts mit Euch zu tun haben.“

„Denken Sie an meine Bitte,“ rief die Fremde Ilse zu, „ich komme wieder.“

Die Frau wandte sich ab und verschwand hinter dem Hause.

„Es sind Bälger,“ erklärte die Oberamtmann in tiefem Arger, „glauben Sie nichts von allem, was sie sagen. Diese hier sprach

noch ärgern Unsinn als die andern. Ich glaube gar, liebe Ilse, Sie lassen sich zu Herzen gehen, was dieser Betteltanz parlierte.“

„Sie kennt dies Haus, sie wußte wohl, was sie sprach,“ sagte Ilse tonlos.

„Natürlich,“ versetzte die Kollmaus, „sie schweifen umher und gucken durch alle Rize, sie haben ein gutes Gedächtnis für anderer Leute Geschäfte, nur an ihre eigene Dieberei wollen sie nicht erinnern sein. Dieses Objekt hier habe ich sehr im Verdacht wegen meiner Suppenkelle. Wenn das die berühmte Wahrsagerin sein sollte, dann ist mir alle Forschung verleidet. Ach, und ich sehe, Ihnen auch.“

„Ich kenne das Weib,“ erwiderte Ilse, „sie gehört zu der Bande, die unsere Kinder bestahl und den Arm meines Felix verwundete. Jetzt tritt die unheimliche Gestalt wie ein Gespenst vor meine Seele und ihre dunkeln Worte erregen mir Grauen. Sie drohte, wiederkzukommen, mich faßt die Angst, daß dieses Weib noch einmal an mich heranschleicht. Hinweg von hier.“

Ilse eilte in das Haus, die Oberamtmann folgte und riet wohlwollend: „Kommt sie wieder, so wird sie weggejagt. Für dieses Ahnungsvermögen gibt es kein besseres Mittel als Gefängnis bei Wasser und Brod.“

Ilse stand im Wohnzimmer, auch dort sah sie sich scheu um. „Der ihr das Kreuz umhing, war der Herr dieses Schlosses; und als sie damals am Hoftor die wüsten Worte zu mir sprach, meinte sie nicht meinen Felix.“

„Acht Groschen meinte sie und nichts weiter,“ tröstete die Kollmaus.

„Wie darf sie wagen, mein Leben mit dem ihren zu vergleichen? Wie weiß sie, ob der Herr dieses Hauses auf meine Worte hört?“

Die Oberamtmann mühte sich vergebens, durch verständige Betrachtungen über die Nichtswürdigkeit weiblicher Vagabonden

zu beruhigen. Ilse sah mit gefalteten Händen vor sich hin, die Trostsprüche der wackern Freundin verhallten vor ihrem Ohr.

Im Hause sprachen fremde Stimmen, Gabriel öffnete die Thür und meldete den Hausmeister. Der alte Mann trat dienst-eifrig ein und bat, die Störung zu entschuldigen. „Mein gnädigster Herr befahl mich anzufragen, ob vielleicht eine fremde Landstreicherin hier bettelte. Sie hat sich in das Schloß geschlichen, Zugang zu der Frau Prinzessin gesucht und diese erschreckt, als Hochdieselbe abreißen wollte. Seine Hoheit lassen vor der Fremden warnen, sie ist eine gefährliche Person.“

„Sie war hier,“ versetzte Ilse, „und sprach wilde Reden, sie ließ merken, daß sie im Hause bekannt sei.“

Der Hausmeister sah bekümmert aus, als er fortfuhr: „Es ist lange her, da hatte die hochselige Fürstin sich einmal eines singenden Mädchens erbarmt, dem die Mutter an der Landstraße gestorben war. Sie ließ das Geschöpf unterrichten, und weil es drollig war und sich gut anließ, wurde es zuletzt ins Schloß genommen und zu kleinen Diensten gebraucht, aber es hat den Herrschaften schlecht gelohnt. In einer Zeit, wo die hohe Familie schweres Unglück traf, fiel die Person in die Gewohnheit ihrer Kinderzeit zurück, sie stahl und wurde unsichtbar. Heut will ein Diener in dem fremden Weibe das Mädchen wiedererkannt haben. Das hat der Kammerdiener seiner Hoheit zugetragen, und der gnädige Herr, welcher ohnedies leidend ist, hat sich darüber aufgeregt. Bereits suchen die Landreiter auf allen Straßen nach der Fremden.“

Der Alte empfahl sich, Ilse sah ihm finster nach, aber sie sagte doch ruhiger zur Oberamtman: „Daher also die Sprache der Landstreicherin, welche anders klang, als sonst bei bettelndem Volk, und daher ihr Wunsch, die Verzeihung des Fürsten zu erhalten.“

Jetzt aber saß die Rollmans gedrückt und kleinlaut. „Ach, liebe Ilse, wenn die Heze wirklich hier unter den fürstlichen Per-

sonen gelebt hat, dann mag sie vielerlei wissen, was in diesem Hause geschehen ist, denn die Leute sprechen nichts Gutes davon, und sie sagen, daß in früherer Zeit hier fürstliche Amoretten gewohnt haben. Das Haus kann ja nichts dafür, und wir andern auch nicht, es ist nur deshalb, weil der Erbprinz jetzt zu Ihrem Vater kommt und Sie ihn schon von der Universität kennen. Darüber schütteln die Menschen ihre Köpfe, es ist dummes Geschwäg."

„Was für Geschwäg?" rief Ilse mit ranher Stimme und faßte die Hand der Oberamtmann.

„Man redet, Sie seien die Ursache, daß der Prinz in unsere Gegend kommt. Wir würden uns alle sehr freuen, wenn Sie vor Ihrer Reise noch den Vater besuchten, wie verabredet war, aber ich glaube wirklich, solange der Prinz dort ist, wäre besser, wenn Sie hier blieben oder auch wo anders. Es ist nur zur Vorsicht," fügte sie beruhigend zu, „und Sie müssen sich das nicht zu Herzen nehmen."

Ilse stand abgewandt, lautlos, unbeweglich, die Oberamtmann fuhr in tröstender Rede fort, aber Ilse vernahm kaum noch ihre Worte.

„Man lehrt nicht umsonst junge Prinzen landwirtschaftliche Maschinen drehen und sich duellieren, Frau Ilse; das Lehrgeld wird dir bezahlt, doppelt, in neuem Gepräge, wie Hofbrauch ist."

Es war eine lange bangsamer Stille im Zimmer. Ilse sah wild umher, dann nahm sie einen Rohrstuhl, setzte sich der Oberamtmann gegenüber, ihre Finger flogen über einer Handarbeit. „Sprechen wir nicht mehr von solchen Verleumdungen," sagte sie. „Was macht Ihr Sohn Karl? Sind Sie mit seinem Fleiß zufrieden? Und wie geht's mit dem Klavier? Es ist immer gut, wenn er etwas Musik versteht."

Die Oberamtmann kam über den Längen, welche ihr Sohn Karl spielte, wieder zu guter Laune, sie schwatzte fort, Ilse hörte

schweigend zu und zählte über den Stichen, welche sie mit bunten Wollfäden machte.

Der Professor kehrte zurück, kurz darauf fuhr der Kutscher vor. Frau Rollmans verschwand in die Nebenstube, ihren Kopfsputz in die Schachtel zu packen, dann nahm sie wortreichen Abschied von ihrem lieben Herrn Professor. Die letzten Worte Ihes waren: „Es mag lange dauern, bis wir uns wiedersehen, erhalten Sie mir Ihre Freundschaft, auch wenn ich fern bin.“

„Was meinten deine feierlichen Worte beim Abschied der Nachbarin?“ frug der Professor verwundert.

„Sie meinen, daß wir hier in einem Hause sind, in welchem einer ehrlichen Frau vor den Wänden graut,“ rief Ihe mit flammendem Blick, „und sie meinen, daß ich fort will von hier und daß es für dich Zeit ist, dein Weib wegzuführen aus einem ungesunden Leben.“

Sie erzählte ihm mit fliegendem Atem, was ihr die Rollmans geklagt, die Bettlerin zugerannt.

„Ich bin verstrickt, Felix,“ rief sie, „durch meine eigene Schuld, ich klage dir's. Wie ich mich gehalten gegen den jungen Prinzen, mein Gott weiß, ich habe keinen Gedanken gehabt, der deinem Weibe Unehre machte, aber ich bin unvorsichtig gewesen und ich büße dafür schrecklich, schrecklich! Jetzt verstehe ich, was mich wie eine Ahnung gequält hat in den letzten Wochen. Liebst du mich, so führe mich schnell fort von hier, denn der Boden brennt unter meinem Fuße.“

Auch den Professor packte ein scharfes Weh, als er sein Weib in Schmerzen ringen sah, die so bitter sind, daß sie die stärkste Seele einer Frau betäuben, die edelste Kraft für Stunden zerbrechen. „Wir ist widerwärtig und demütig wie dir, dem Häßlichen in das nackte Angesicht zu sehen, ich bin bereit, alles zu tun, was ich vermag, um dich von diesem Leide zu lösen. Laß uns ruhig erwägen, wie das geschehen kann. Nicht in solcher Leidenschaft darfst du, was dir ziemt, beschließen, denn dir fehlt jetzt die Freiheit, das Rechte

zu wählen. In welchem alten Hause, das ein Mieter bezieht, das ein Gastwirt öffnet, hängen nicht peinliche Erinnerungen? Müßiges Geschwätz vermag selbst der nicht von seinem Haupte zu bannen, der in ungewohnter Umgebung gleichförmig hinlebt. Wende den Blick ab von dem Gemeinen. Um feinewillen aufzubrechen wie Flüchtlinge, ziemt nicht dir und nicht mir. Was haben wir getan, Ilse, daß wir unser Selbstgefühl verlieren? Gegen die feindselige Arbeit des törichten Zufalls gibt es nur eine Weisheit, sicher vorwärts gehen und wenig darum sorgen. Dann verhallt und verklingt der Miston von selbst im Geräusch der Straße. Wer sich davon stören läßt, der vergrößert ihn durch seine eigenen Schmerzen. Geseht, wir brechen plötzlich auf aus diesem Hause. Du würdest in die Fremde das Gefühl tragen, daß du als Besiegte von hier gehst, und unaufhörlich würde dich die Sorge verfolgen, daß ein mißthöndendes Gemurmel hinter uns nicht zum Schweigen gebracht ist."

"Du sprichst sehr kalt und verständig," rief Ilse in innerer Empörung, "trotz deiner Worte fühlst du wenig die Kränkung deines Weibes."

"Wärest du in der Fassung, die ich sonst an dir ehre, du würdest so ungerechte Klage nicht über deine Lippen bringen," versetzte der Gatte finster. "Wenn ich dich in Gefahr sähe, ich würde noch diese Stunde mit dir fortziehen; habe ich erst nötig, darüber gegen dich ein Wort zu verlieren? Aber selbst gegen das Geschwätz der Schwachen ist dir dieser Aufenhalt hier vorläufig der beste Schutz, denn der Prinz ist fern, du aber weißt zurückgezogen bei deinem Gatten."

"Ich weiß, woher diese Gleichgültigkeit kommt," murmelte Ilse.

"Du weißt, was mich hier fesselt," erwiderte der Professor, "und wärest du mir, was du sein solltest, Verbündete bei meinen Hoffnungen, und hättest du dasselbe Gefühl für den Wert des Gutes, das ich suche, du würdest gleich mir empfinden, daß ich

keinen ablenkenden Schritt tun darf, wenn ich nicht erkenne, daß er nötig ist. — Ertrage nur noch für den nächsten Tag diesen Aufenthalt, liebe Ilse, wie unbehaglich er dir heut erscheint," fuhr er herzlich fort. „Ich bin eingeladen in dem Landschloß der Prinzessin zu suchen, dort wird sich, wie ich ahne, finden, was uns von hier frei macht."

„Gehe nicht!" bat Ilse vor ihn tretend, „laß mich nicht allein in dieser fürchterlichen Unsicherheit, in einer Angst, die mich schauern macht vor mir selbst und vor jedem fremden Laut, den ich in diesen Räumen höre."

„Angst?" rief der Professor unwillig, „eine Angst vor Gespenstern. Selten ist das Leben in der Fremde so leicht und bequem, als uns dieser Aufenthalt. Mißlänge gibt es überall, und nur unser ist die Schuld, wenn wir sie übermäßig empfinden."

„Gehe nicht!" flehte Ilse von neuem. „Ja, es sind Gespenster, die mich verfolgen, sie hängen bei Tag und Nacht über meinem Haupte. Gehe nicht, Felix," rief sie, die Hand erhebend, „dich lockt nicht die Handschrift allein, auch das Weib, das dich dort erwartet. Das weiß ich seit den ersten Tagen in dieser Stadt, ich sehe, wie der Zauber ihrer flüchtigen Seele dich umgarnt. Ich habe die Furcht bis heut in mir niederkämpft mit dem Vertrauen, das ich zu meinem geliebten Manne haben muß. Gehst du jetzt, Felix, wo ich mich an dich klammern möchte, wo ich jeden Augenblick bei deiner Stimme Trost suche, so kommt mir der Zweifel an dir und der furchtbare Gedanke, daß meine Not dir gleichgültig ist, weil du selbst kalt gegen mich wurdest."

„Wohin bist du geraten, Ilse!" rief der Gelehrte erschrocken, „ist mein Weib, das so spricht? wann habe ich dir je meine Empfindungen verhüllt? Und vermagst du nicht in meiner Seele zu lesen, wie in einem aufgeschlagenen Buch? Das also war es, was so schwer auf dir lag! Gerade das hätte ich nicht für möglich gehalten," sagte er treuherzig und bekümmert.

„Nein, nein," rief Ilse außer sich, „ich habe unrecht, ich weiß es,

achte nicht auf meine Worte, ich vertraue dir, ich halte mich an dich, o Felix, ich müßte verzweifeln, wenn dieser Halt mir bräche.“ Sie warf sich an seinen Hals und schluchzte. Der Gatte umschlang sie, auch ihm wurden die Augen naß bei dem Jammer seines Weibes. „Bleibe bei mir, mein Felix!“ fuhr Ilse weinend fort, „und jetzt laß mich nicht allein, ich bin immer noch ein kindisches einfältiges Herz, habe Geduld mit mir. Ich bin hier krank, ich weiß nicht, woher das kommt; ich liege an deinem Herzen, und ich zittere davor, daß du mir fremd werden könntest, ich weiß, daß du mein bist, und ich ringe dabei mit der ängstlichen Ahnung, daß ich dich hier verlieren werde. Wenn du zur Thür hinausgehst, ist mir als müßte ich einen Abschied von dir nehmen auf immer, und wenn du zurückkehrst, sehe ich dich zweifelnd an, als wärst du mir in wenig Stunden verwandelt. Ich bin unglücklich, Felix, und das Unglück macht mißtrauisch, ich bin schwach und klein geworden, und ich scheue mich, dir es zu sagen, weil ich fürchte, daß du mich deshalb gering achten könntest. Bleibe hier, Geliebter, gehe nicht zu der Prinzessin, nur morgen nicht.“

Der Gatte faßte ihr Haupt und sah ihr in die verweinten Augen. „Wenn morgen nicht,“ entgegnete er herzlich, „dann doch übermorgen, oder an anderem Tage. Ersparen kann ich uns die Fahrt von wenigen Stunden nicht, sie aufgeben wäre ein Unrecht, das wir beide nicht auf uns laden dürfen. Je länger ich zögere, Ilse, umso länger sehe ich dich festgehalten in diesen Wänden. Ist nicht klug, schnell zu tun, was uns freimacht, auch in deinem Sinne?“

Ilse löste sich aus seiner Umarmung. „Du sprichst verständig in einer Stunde, wo ich einen andern Ton aus deiner Brust hoffte,“ versetzte sie ruhiger. „Ich weiß, Felix, du willst mir nicht wehe thun, und ich hoffe, du bist auch in dieser Rede wahr gegen mich und verbirgst mir nichts. Aber ich fühle mit tiefem Herzen ein altes Weh, das mich an trüben Tagen überfallen hat, seit ich dich kenne. Du denkst anders als ich, und du fühlst anders in manchen

Dingen, der einzelne Mensch und sein Leiden gilt dir wenig gegen die großen Gedanken, die du mit dir herumträgst, du stehst auf der Höhe in klarer Luft und hast keinen Anteil an der Angst und Not im Tale zu deinen Füßen. Klar ist die Luft, aber kalt, und mich friert dabei."

"Das ist die Art des Mannes," sagte der Professor, tiefer bewegt durch den gehaltenen Schmerz seines Weibes, als durch ihre laute Klage.

"Nein," antwortete Ilse vor sich hinstarrend, „das ist die Art des Gelehrten."

In der Nacht, als der Gelehrte längst im Schlummer lag, da erhob sich das Weib an seiner Seite vom Lager und spähte durch die Dämmerung auf das Antlitz des geliebten Mannes. Sie stand auf und ergriff die Nachtlampe, daß der gelbe Schein auf sein ruhiges Antlitz fiel, und große Tränen sanken aus ihren Augen auf sein Haupt. Dann setzte sie sich vor ihn, rang die Hände und bändigte mit Anstrengung das Weinen und den Krampf, welche ihr den Leib erschütterten.

9. Im Turm der Prinzessin.

Als die Prinzessin von ihrem drängenden Vater in die Heimat zurückgerufen wurde, hatte das erlauchte Haus, dessen Namen sie jetzt trug, nicht nur darauf bestanden, daß sie fortan einige Monate des Jahres an dem Wohnsitz ihres verstorbenen Gemahls zubringe, auch daß ihr in der Residenz des Vaters ein gesonderter Hofhalt eingerichtet werde. Darüber war ein Vertrag geschlossen, welcher allerdings den Zweck hatte, der jungen Fürstin eine gewisse Selbstständigkeit zu wahren. Um den Wortlaut des Vertrages zu erfüllen, wurde der Prinzessin ein fürstliches Schloß auf dem Lande als Wohnsitz überwiesen, da in der Residenz selbst kein geeignetes Gebäude vorhanden war. Das Schloß lag eine halbe Tagereise von der Stadt, am Fuße belaubter Hügel, zwischen Wäldern und Dorffluren, im Sommer ein anmutiger Ruhesitz; die Prinzessin hatte dort bereits einige Monate ihres Trauerjahrs zugebracht.

Es war ein warmer Tag, an welchem der Professor nach dem Schlosse fuhr. Die Luft war durch das Gewitter der Nacht nicht abgekühlt, der strömende Regenguß hatte Furchen in die glatte Kunststraße gerissen, zwischen den Uferbeeten stand das Wasser an dem üppigen Grün des Rasens, an den Blättern der Wegpflanzen hingen die Tropfen, eine feuchte Brutwärme lag über der Erde, der Wasserdunst färbte die entfernten Höhen mit dunkeln Blau. Am Himmel zogen die Wolken flüchtig dahin, bald verhüllten sie neckend die Sonne und warfen ihre Schatten über die sprossende Flur, bald öffneten sie den Lichtstrahlen ein Thor, dann flog ein feuriger Glanz über Baumwipfel, Dächer und den fruchtbaren Grund. Schneller Schatten und heller Schein am Himmel und auf der Erde, erst deckte das Wolkenheer mit grauen Gewändern den geradlinigen Weg, welchen der Gelehrte fuhr, wieder lag die Straße vor ihm als ein goldener Pfad, der zum ersehnten Ziele führt.

Brelles Licht und dunkler Schatten flogen auch durch die Seele des Gelehrten. „Die Schrift wird gefunden; sie bleibt uns verborgen,“ rief es in ihm und sein Auge umwölkte sich. „Wenn sie nicht gefunden wird? Viele werden dann mit Verwunderung lesen, wie täuschend der Schein war, wie nahe die Möglichkeit; mancher wird bedauernd auf seine Hoffnung verzichten, die ihm über den Worten des Klosterbruders aufgeht; doch den Schmerz der Entsagung wird keiner fühlen wie ich. Ein Gedanke, der durch Jahre die Phantasie unterhalten, die Augen auf einen Punkt gerichtet hat, ist mir übermächtig geworden. Mit tausend Eindrücken aus alter und neuer Zeit spielt des Mannes freier Geist, er bändigt ihre Gewalt durch abwägenden Verstand und Kraft des Willens. Mir aber ist ein kleines Bild aus verloschenen Zügen des alten Buches so tief in die Seele gedrungen, daß die Hoffnung zu erwerben das Blut in den Adern hüpfen macht, und die Furcht zu verlieren die Spannung der Muskeln lähmt. Allzugroß ist der Eifer, das weiß ich, er hat mich hart gemacht gegen die kindliche Angst meines Weibes, auch ich bin nicht stärker geworden, seit ich auf dem unsicheren Pfad eines Wildschützen dahinfahre. Jeder hüte sich, daß ihm seine Träume nicht die Herrenrechte des Geistes verringern, auch der Traum guter Stunden, wo die Seele sich arglos einer großen Empfindung hingibt, mag abwenden von dem geraden Wege der nächsten Pflicht.“

Das goldene Licht flog über sein Antlitz. „Wenn sie aber gefunden wird. Es ist nur ein kleiner Teil unseres Wissens aus alter Zeit, der in ihr verborgen liegt. Und doch würde gerade dieser Fund eine verdämmerte Landschaft mit hellem Glanze erfüllen und einige Jahrzehnte des alten Lebens würden für unser Auge in festen Umrissen sichtbar werden, als ob sie in nächster Vergangenheit lägen. Der Fund könnte hundert Rätsel lösen und tausend neue aufregen, jedes spätere Geschlecht dürfte der größeren Habe sich freuen und mit besserer Kraft neuen Aufschluß begehren. Auch ihr wünsche ich die Freude eines Fundes, welche dort im

Schlosse so warmherzig meine Sorge teilt, auch ihr wäre eine große Erinnerung für immer, daß sie wohlthuenden Anteil gehabt an der ersten Arbeit des Suchenden.“

Höher stiegen die Berge, farbiger wurden ihre Massen. Die Linien der Vorhügel schieden sich von der nebligen Ferne, zwischen dem schwarzen Wald öffneten sich blaue Mündungen der Täler. Der Wagen rollte in einen wohlgehegten Forst, gedrängte Föhren und Fichten schlossen eine Weile die Aussicht; als die Straße wieder ins Freie führte durch Rasenflächen und Baumgruppen, lag das Schloß gerade vor den Augen des Gelehrten. Ein mächtiger alter Turm mit Zinnen gekrönt, ragte aus niedrigem Gehölz, über ihm stand die Sonne des Nachmittags und malte lange Regestreifen in den Dunst der Luft. Das braune Mauerwerk hob sich in der einsamen Landschaft wie der letzte Pfeiler eines zertrümmerten Riesenbaues, nur an der hellen Steinfassung der wohlgefügtten Fenster erkannte man, daß es wohnliche Räume enthielt. An den Turm gelehnt stieg das kleine Schloß herauf, mit steilem Dach und spitzbogigen Fenstern, in seiner mäßigen Größe ein seltsamer Genosse des gewaltigen Turmbaues. Aber trotz dem Mißverhältnis der verbundenen Teile war das Ganze ein stattlicher Überrest des Mittelalters, vielen Geschlechtern hatten die festen Mauern zu Schutz und Wehr gedient.

Wilder Wein sandte seine Ranken bis auf das Dach des Hauses und um die Fenster des Turmes, welcher in sieben Stockwerken aufstieg, durch starke Strebepfeiler gestützt. In der Höhe wuchs Quendel und Gras aus den Fugen des verwitterten Steins, aber die Grashalme, welche noch vor wenig Tagen den Grund bedeckt hatten, waren ausgerissen, Hofraum und Türen hatten sich für die neuen Bewohner festlich geschmückt, Blumentreppen und Topfgewächse waren reichlich aufgestellt. Nur an einer Ecke war die schnelle Arbeit nicht beendet, der grünliche Schimmer am Boden und der Schwarm schwarzer Vögel, der um die Zinne des Turmes

flatterte, gaben Zeugnis, daß der Bau leer von Menschen in einsamer Landschaft gestanden hatte.

Der Professor sprang aus dem Wagen, der Marschall winkte ihm von der Rampe Grüße zu und führte ihn selbst in das einfache Gastzimmer. Kurz darauf leitete er ihn durch einen gewölbten Gang des Schlosses in den Turm. Die Prinzessin stand, von einem Spaziergang zurückgekehrt, den Sommerhut in der Hand, am Eingang des Turmes. „Willkommen in meiner Solitude,“ rief sie dem Gelehrten entgegen, „glücklich sei die Stunde, in welcher dies alte Haus Ihnen die Türen öffnet. Hier stehen Sie an der Pforte meines Reiches, ich habe mich fast in jedem Stockwerk des Turmes angesiedelt, er ist unser Frauenzwinger. Wenn diese feste Eichentür verschlossen wird, können wir Frauen ein Amazonenreich gründen und die ganze Männerwelt, soweit sie hier sichtbar wird, gefahrlos mit Lannzapfen bewerfen. Denn dies ist die Frucht, welche hier am besten gedeiht. Kommen Sie, Herr Werner, ich führe Sie der Stätte zu, auf welcher Ihre Gedanken jetzt mehr verweilen, als bei uns Kindern der Gegenwart.“

Eine steinerne Wendeltreppe verband die Stockwerke des Turmes, jedes enthielt Zimmer und Kabinette, nur das höchste war Bodenraum. Die Prinzessin wies geheimnisvoll die Treppe hinauf. „Dort oben unter der Plattform ist alles vollgestopft mit altem Hausrat. Ich konnte schon gestern der Neugierde nicht widerstehen, einmal in die Kammern zu blicken, es liegt in wirrem Haufen durcheinander, wir werden Arbeit haben.“

Der Professor sah freudig auf das wohlerhaltene Steinwerk der bogigen Türen und auf die kunstvolle Arbeit des alten Schlossers. Es war in neuer Zeit wenig getan, um den alten Schmuck der Wände anscheinlich zu machen und kleine Schäden zu bessern. Aber wer Anteil nahm an Meißel und Schnitzmesser der alten Bauherren, der erkannte überall mit Behagen, daß der Turm leicht zu einem Prachtstück alten Stils geformt werden konnte. Der Diener öffnete die Tür zu den Zimmern der Prinzessin.

Auch diese waren einfach hergerichtet, die zerschlagene Glasmalerei der kleinen Fenster war durch bunte Scheiben kunstlos ausgebessert, nur Bruchstücke der alten Bilder hafteten in dem Blei.

„Hier ist noch viel zu tun,“ erklärte die Prinzessin, „das soll in den nächsten Jahren allmählich geschehen.“

Im Vorzimmer klinkten die Schlüssel des Kastellans, der Professor wandte sich nach der Thür. „Einen Augenblick Geduld,“ rief die Prinzessin, sie flog in ein Nebenzimmer und kehrte in einem hellen Mantel mit Kappe zurück, der sie faltig umhüllte, nur das feine Antlitz war sichtbar, die großen strahlenden Augen und der lächelnde Mund. „Das ist die Gnomentracht, in der ich den staubigen Geistern des Bodens zu nahen wage.“

Sie stiegen zu dem höchsten Stockwerk hinauf. Während der Kastellan am Gebund den Schlüssel suchte, befühlte der Professor das Holz der Thür und bemerkte gemessen: „wieder schöne Schlosserarbeit.“ Aber sein Auge fuhr unruhig an den Umrissen der Thür umher.

„Ich hoffe,“ sagte die Prinzessin leise.

„Alles sieht hoffnungsvoll aus,“ versetzte der Gelehrte.

Die dicke Thür ächzte in ihren Angeln. Ein großer Raum öffnete sich dem suchenden Blick. Durch enge Mauerlücken fiel ein scharfes Licht auf die geheimnisvolle Stätte, in dem eindringenden Luftstrom wirbelten die Atome des Staubes, davor und dahinter dämmrige Dunkelheit. Hochgetürmt, ineinander geschoben lag hier alter Hausrat; riesige Schränke mit ausgebrochenen Türen, plumpe Tische mit Kugeln am Ende der Beine, Stühle mit geradliniger Lehne und Lederpolstern, aus denen das Roßhaar quoll; dazwischen Bruchstücke alter Waffen, Hellebarden, zerfressene Schienen, verrostete Helme. Undeutlich ragten die Formen durcheinander, Stuhlbeine, Holzplatten mit eingeleger Arbeit, eine Rundung von altem Eisen. Es war ein trüdelhaftes Gewirr künstlicher Gebilde aus mehreren Jahrhunderten. Die Hand berührte den Tisch, an welchem ein Zeitgenosse Luthers

getrunken hatte, der Fuß stieß an einen Schrein, dem Kroaten und Schweden die Thür ausgeschlagen, auf dem weißlackierten Sessel mit dem verschossenen Sammetpolster hatte einst ein Hofräulein gegessen im Reifrock mit gepudertem Haar, jetzt ruhten sie zusammengeschichtet in wüstem Haufen, die abgetanen Hülsen früherer Geschlechter, halb zerstört und ganz vergessen, leere Puppengehäuse, aus denen die Schmetterlinge geflogen waren. Alles lag mit graulicher Leichendecke überzogen, mit dem letzten Schutt des geschwundenen Lebens. Zu Pulver zerrieben kräufelte sich in der Luft, was einst Form und Körper war, feindlich ballte der Staub seine Wolken gegen die Eintretenden, welche kamen, an seinem Besitztum zu rühren, das er mit dicken Lagen überzog; er hing sich an Haare und Kleider des neuen Lebens und quoll langsam durch die geöffnete Thür hinab den Räumen zu, wo bunte Farbe und glänzender Schmuck die Menschen umgab, um auch dort den endlosen Kampf der Vergangenheit gegen das Neue zu führen, den stillen Kampf, der sich täglich erneut im großen wie im kleinen, der Neues alt macht und Altes auflöst, um zuletzt die Keime jungen Lebens hilfreich zu nähren.

Der Professor sah wie ein Falt zwischen Tisch und Stuhl beinen in den dämmrigen Hintergrund. „Hier ist vor kurzem geräumt worden,“ sagte er, „über die vordern Möbel ist gefegt.“

„Ich habe gestern versucht, ein wenig zu säubern,“ sagte der Rastellan, „weil Ihre Hoheit den Wunsch aussprach, hier einzutreten, aber wir sind nicht weit gekommen.“

„Haben Sie das Gerät des Raumes früher einmal durchsucht?“ frug der Professor.

„Nein,“ erwiderte der Mann, „ich bin erst im vorigen Jahre durch des Fürsten Hoheit hierher versetzt.“

„Besteht ein Verzeichnis der Sachen?“

Der Mann verneinte.

„Wissen Sie, daß Kisten oder Truhen hier stehen?“

„Ich meine dergleichen bemerkt zu haben,“ antwortete der Rastellan.

„Holen Sie die Arbeiter, das Gerät hinauszuschaffen,“ befahl die Prinzessin. „Heut wird jedes Stück dieses Bodens betrachtet.“

Der Rastellan eilte hinab, der Professor suchte wieder durch die aufgetürmten Massen zu spähen, aber das grelle Licht in der Höhe blendete die Augen. Er sah auf das Fürstenkind; sie stand im hellen Gewande an der Tür wie die Fee des Schlosses, welche in die Wohnung der altbärtigen Hausgeister gestiegen ist, ihre Huldigungen entgegenzunehmen.

„Es wird eine lange Arbeit und Ew. Hoheit werden sich an dem Umherschleppen der staubigen Möbel nicht erfreuen.“

„Ich bleibe bei Ihnen,“ rief die Prinzessin. „Ist der Anteil, den ich an dem Funde haben kann, auch winzig klein, ich will ihm doch nicht entsagen.“

Beide schwiegen, der Gelehrte rückte ungeduldig über den Stühlen. In der Staubwolke flatterten Motten auf und eine Mauerfledermaus flog aus dem Nest, das sie an der Fensterlücke gebaut hatte. Alles war still, nur ein leises Klopfen klang regelmäßig wie der Pendelschlag der Uhr in dem wüsten Raum.

„Das ist die Totenuhr,“ flüsterte die Prinzessin.

„Der Holzwurm tut seine Arbeit im Dienst der Natur, er löst was abgelebt ist in seine Elemente.“

Es wurde still im Holz. Nach einer Weile tickte der Wurm wieder, darauf ein zweiter, sie hämmerten und nagten emsig: dahin, dahin, hinab! Über den Häuptern der Suchenden aber krächzten die Dohlen und aus der Tiefe zog leise der Gesang einer Nachtigall in das eifrige Schaffen der Totengräber.

Die Arbeiter kamen, sie trugen ein Stück des Gerätes nach dem andern auf Vorraum und Treppe. Dichter wirbelte der misfarbige Staub, die Prinzessin flüchtete sich in den Vorsaal, der Professor aber verließ nicht seinen Posten. Er griff selbst zu, hob

und rückte in der vordersten Reihe. Er trat einen Augenblick an die Thür, Atem zu holen, lachend empfing ihn die Prinzessin. „Sie sind verwandelt, als hätten auch Sie in der Kammer dieser Auferstehung geharrt. Und mir geht es, wie ich merke, nicht besser.“

„Ich sehe eine Truhe,“ meldete der Professor und eilte zurück. Noch ein wirrer Knäuel von Stuhlbeinen und Lehnen wurde abgehoben, dann faßten die Arbeiter einen kleinen Kasten, welcher im Dunkeln stand. „Seht hin,“ rief der Kastellan und fuhr schnell mit dem großen Borstbesen darüber. Das Gefäß wurde an das Licht getragen, es war eine Truhe von Kienholz mit gewölbtem Deckel, die Sfarbe des Anstrichs an vielen Stellen geschwunden, an den Ecken eiserne Beschläge, ein rostiges Schloß, das den Schließhaken festhielt, aber locker im Holze hing. Auf dem Deckel der Kiste war verstaubt und abgerieben eine 2 in schwarzer Farbe sichtbar. Der Professor ließ die Kiste zu den Füßen der Prinzessin niedersetzen. Er wies auf die Ziffer. „Dies ist wahrscheinlich eine der Truhen, die der Beamte von Kossau nach dem Schloß Solitude geschickt hat,“ sagte er mit erkünstelter Ruhe, aber seine Stimme bebte. Die Prinzessin kauerte neben ihm nieder und versuchte den Deckel zu heben, das Schloß löste sich aus dem Holz, die Kiste ging auf.

Oben lag ein dickes Buch in Pergament gebunden. Schnell wie der Löwe nach seiner Beute fuhr der Professor danach, aber legte es sogleich wieder hin. Es war ein altes Meßbuch, auf Pergament geschrieben, die Deckel schadhaft und zerrissen, die Lagen des Pergaments hingen locker am Bände. Er griff wieder in die Kiste, ein zerrissenes Jagdnetz füllte den übrigen Raum, außerdem einige schadhafte Armbrüste, ein Bündel Bolzen, kleines Eisenwerk. Er erhob sich, seine Wange war entfärbt, aber sein Auge glühte. „Das ist die zweite Nummer, wo ist die erste?“ rief er. Er sprang in den Raum zurück, die Prinzessin folgte. „Vorwärts, ihr Männer,“ befahl er, „holt die andere Truhe.“ Die Männer hoben und räumten. „Dort steht noch etwas,“ rief einer der Arbeiter; der

Professor eilte vor ihm zur Stelle, hob und zog, es war nur ein leerer Kasten.

Die Arbeit ging fort. Auch den Hofmarschall hatte die Neugierde herbeigetrieben, er musterte eifrig die alten Möbel, und ließ zusammenstellen, was nach seiner Ansicht noch ausgebessert und im Schlosse aufgestellt werden mochte. Die Treppe füllte sich mit Hausrat, auch ein Zimmer der Dienerinnen wurde geöffnet und mit alten Sachen besetzt. Eine Stunde war verronnen, der Raum wurde leerer, die Sonne stand tief, ihre Strahlen malten das Bild der Mauerlufe rot an die entgegenstehende Wand, die andere Kiste fand sich nicht. „Schafft alles hinaus,“ rief der Professor, „das letzte Holz.“ Ein Haufen alter Spieße, zerschlagene Gläser und Tonkrüge wurden aus dem Winkel hervorgeholt, abgefallene Tischbeine, gesplitterte Furniere, in der Ecke noch ein großer Zinnkrug, der Raum war leer. Auf dem Boden lagen zernagte Holzstückchen, an denen der Totenwurm sein Werk bereits getan.

Der Professor trat wieder in die Thür. „Diese Kammer ist geräumt,“ sagte er mit künstlicher Ruhe dem Kastellan. „Öffnen Sie den Nebenraum.“

„Ich glaube nicht, daß sich darin etwas findet,“ versetzte der ermüdete Mann. „Dort liegen wohl nur alte Bretter und Öfen, die früher im Schlosse gestanden haben.“

„Hinein!“ mahnte der Professor.

Der Kastellan öffnete zögernd die Thür, eine zweite Kammer, noch größer, noch weniger einladend bot sich dem Blick, rußige Kacheln, Ziegel und Schieferplatten lagen berghoch am Eingange, darüber hölzernes Rüstzeug, das wahrscheinlich bei der letzten Reparatur des Schlosses gebraucht war.

„Mir ist lieb, daß ich dies sehe,“ rief der Hofmarschall, „solche Belastung des Oberstoßes ist ungehörig. Dies Zeug muß ganz aus dem Turm geschafft werden.“ Der Professor war auf einen Berg

von Schieferplatten gestiegen und suchte in der Finsternis nach der andern Truhe, aber das Chaos war wieder zu groß.

„Ich lasse sogleich aufräumen,“ tröstete der Hofmarschall, „aber das mag längere Zeit dauern, wir kommen heut schwerlich zu Ende.“

Der Professor sah bittend auf die Prinzessin. „Nehmen Sie mehr Leute,“ rief sie.

„Auch darüber vergeht die letzte Tageszeit,“ bemerkte der Hofmarschall verständig. „Wir sehen, wie weit wir kommen. In jedem Fall soll der Herr Professor morgen bei guter Zeit den Zugang gebahnt finden.“

„Unterdes schütteln wir den ersten Staub von unsern Gewändern,“ sagte die Prinzessin, „und treten in meinem Bibliothekzimmer ab; es liegt gerade unter uns, Sie können von dort die Arbeit der räumenden Leute überwachen. Die Truhe schaffen wir zu meinen Büchern. Ich nehme sie mit mir, und ich erwarte Sie.“ Zwei Männer trugen die gefundene Nummer 2 in die Bibliothek, widerwillig ging der Professor nach seiner Stube, sich umzukleiden.

Die Prinzessin schritt, den Gelehrten erwartend, über den Teppich, auf welchen die alte Truhe gestellt war. Nicht mit freiem Herzen sah sie dieser Zusammenkunft entgegen, sie barg in ihrer Seele einen Wunsch und einen Auftrag. Ihr Abschied vom Fürsten war diesmal freundlicher gewesen als seit Jahren; der Herr hatte sie vor dem Aufbruch in ein Seitenzimmer geführt und zu ihr über Werner gesprochen. „Du weißt, daß man dem ehrlichen Bergan nicht allzuviel überlassen darf, mir wäre lieb, wenn auch du etwas dazu tätest, den Gelehrten in unserer Nähe zu halten. Ich habe mich in dieser kurzen Zeit an ihn gewöhnt und würde die anregenden Stunden ungern missen. Aber ich denke nicht an mich allein. Ich werde älter, deinem Bruder wäre gerade ein solcher Mann für sein ganzes Leben von höchstem Wert, ein Mann in voller Kraft, der gegenüber unserm zerstreuten

Treiben immer gesammelt und sicher in seinen Interessen steht. Das Verständniß dafür wünsche ich euch beiden erhalten und gesteigert, auch dir, Sidonie. Ich habe mit besonderer Genugthuung gesehen, wie warm die Empfindung ist, mit welcher du die Studien unserer gelehrten Männer begleitest. Deine Seele wird durch das Zwitschern der artigen Vögel, welche uns umgeben, nicht hinreichend unterhalten, gerade dir mag einige Nachhilfe von kundiger Seite eine edlere Auffassung der Welt öffnen. Suche diesen Mann zu gewinnen, jede Art von lästiger Verpflichtung soll ihm erspart bleiben; was jetzt etwa seine Stellung unsicher macht, hebt sich von selbst, sobald er bei uns eingebürgert ist. Ich fordere nicht, daß du mit ihm sprichst, ich wünsche es nur; und ich möchte dir den Glauben beibringen, daß ich dabei auch an deine Zukunft denke."

Dhne Zweifel war das der Fall.

Die Prinzessin hatte die Worte des Vaters mit der stillen Kritik gehört, welche diese beiden Blutsverwandten gegenseitig auszuüben gewöhnt waren. Aber der Ton, den die feine Zunge des Fürsten in ihre Seele sandte, klang diesmal so voll in ihr wider, daß sie ihre Bereitwilligkeit aussprach, mit Herrn Werner zu reden.

"Wenn du etwas dergleichen unternimmst," hatte der Fürst zuletzt gesagt, "so tue es nicht halb. Benutze den milden Einfluß, den du etwa auf ihn ausüben kannst; laß zu festem Wort und Versprechen werden, was der Gelehrte uns zu bewilligen geneigt ist."

Jetzt dachte die Prinzessin unruhig dieser Worte. Ach, sie hätte dem werthen Mann gern denselben Wunsch aus eigenem Herzen an das seine gelegt, und sie empfand ein Mißbehagen darüber, daß ihr geheimer Gedanke auch Wille eines andern war.

Der Professor trat in die Bibliothek der Prinzessin, er sah flüchtig auf die Gipsabgüsse und Bücher, welche frisch ausgepackt und ungeordnet umherstanden. "Schwer trägt sich die Erwartung,"

sagte er, „wenn sie so heftig aufgeregt ist. Man könnte lachen über den höhnlichen Zufall, der uns einen Bruder entgegengesetzt tragen, an welchem nichts liegt, und den andern vorenthält, der unermesslich wichtig wäre.“

Die Prinzessin wies mit der Hand nach der Thür, draußen auf der Treppe klang der Tritt tragender Leute. „Nur noch kleine Geduld, ist's nicht mehr heut, dann morgen in der Frühe.“

„Morgen,“ rief der Professor, „dazwischen liegt eine Nacht. Unterdes pocht unablässig der Wurm, arbeiten die Kräfte der Zerstörung. Zahllos sind die Möglichkeiten, welche uns von einer Hoffnung scheiden, sicher ist nur der Erwerb, den wir in der Hand halten.“ Er betrachtete die Truhe. „Sie ist weit kleiner, als ich wähnte, wie zufällig lag das Meßbuch darin, noch ist nicht einmal ganz sicher, woher es stammt, und noch ist sehr zweifelhaft, was in der andern Kiste verborgen liegt.“

Die Prinzessin öffnete den Deckel. „Unterdes halten wir uns an das wenige, das wir gefunden.“ Sie hob den Pergamentband heraus und legte ihn in die Hand des Gelehrten. Einzelne Blätter glitten abwärts, der Professor griff danach, sein Auge zog sich zusammen, er sprang an das Fenster. „Zwei Blätter, welche nicht hineingehören.“ Er las. „Ein Stück der Handschrift ist gefunden,“ rief er. Er hielt der Prinzessin die Blätter hin, seine Hand zitterte, und die Erschütterung arbeitete so heftig in seinem Antlitz, daß er sich abwandte. Er eilte an den Tisch und suchte in dem Meßbuch, Seite für Seite schlug er heftig um vom Anfang bis zum Ende. Die Prinzessin hielt die Blätter erwartungsvoll in der Hand, sie trat zu ihm; als er das Haupt erhob, sah er zwei große Augen in zärtlichem Mitgefühl auf sich geheftet. Wieder ergriff er die beiden Blätter. „Was ich hier halte,“ rief er, „ist zugleich wertvoll und trostlos, man möchte weinen, daß es nicht mehr ist, es ist ein Bruchstück aus dem sechsten Buch der Annalen des Tacitus, das wir bereits einmal in anderer Handschrift besitzen. Dies waren zwei Blätter einer Pergamentlage, zwischen

denen mehrere verloren sind. Die Schrift ist wohlerhalten, besser als ich gedacht hatte, sie ist den Zügen nach im zwölften Jahrhundert von einem Deutschen geschrieben." Er suchte im Licht der Abendsonne schnell nach dem Inhalt. Die Prinzessin blickte über seine Schulter neugierig auf die dicken Buchstaben der Mönchshand. „Es ist richtig," fuhr er ruhiger fort, „der Fund ist von hohem Interesse. Es wird lehrreich sein, diese Handschrift mit der einzigen vorhandenen zu vergleichen." Er sah wieder nach. „Ob es eine Abschrift ist," murmelte er, „vielleicht weisen beide auf gemeinsame Quelle. Also auch die Handschrift, welche wir suchen, muß zerrissen sein, diese Blätter sind herausgefallen und vielleicht während des Einpackens in ein falsches Buch geschoben. Noch ist manches rätselhaft, aber die Tatsache scheint festzustehen, wir halten hier einen Überrest der Handschrift von Rossau, und dieser Fund darf eine Bürgschaft sein, daß auch das übrige nahe. Wieviel?" fuhr er finster auf, „und in welchem Zustande?" Wieder hörte er unruhig auf den Tritt der Männer, welche die Kammer räumten. Er stürmte aus dem Zimmer die Treppe hinan, aber er kehrte nach wenigen Augenblicken zurück. „Das geht langsam," sagte er, „noch ist nichts zu sehen."

„Ich weiß gar nicht, ob ich wünschen darf, daß es schnell gehe," rief die Prinzessin munter, aber ihr Auge strafte den lachenden Mund Lügen. „Wissen Sie auch, daß ich uneigennützig bin, wenn ich Ihnen helfe, die Handschrift zu finden? Solange Sie suchen, gehören Sie uns. Haben Sie den Schatz gehoben, dann ziehen Sie sich in Ihr unsichtbares Reich zurück, und uns bleibt das Nachsehen. Ich habe Lust, die übrigen Kammern des Hauses vor Ihnen zu verschließen und nur Jahr um Jahr eine zu öffnen, bis Sie sich ganz zu uns gewöhnt haben."

„Das wäre grausam nicht nur gegen mich," versetzte der Professor.

Die Prinzessin trat ihm gegenüber. „Ich spreche nicht eitle Worte," sprach sie schnell in verändertem Tone. „Der Fürst

wünscht, daß Sie sich bei uns ansiedeln. Bergau hat Auftrag, über Außerlichkeiten, welche Ihren Entschluß nicht bestimmen werden, mit Ihnen zu verhandeln. Wenn ich dieselbe Bitte ausspreche, so folge ich meinem eigenen Herzen."

"Sehr unerwartet tritt die Forderung an mich," entgegnete der Gelehrte erstaunt. „Mein Brauch ist, dergleichen still und in verschiedenen Stimmungen zu erwägen, ich bitte Ew. Hoheit, in dieser Stunde keine Antwort zu fordern."

"Ich kann Sie Ihnen nicht ersparen," rief die Prinzessin. „Denn ich möchte in meiner Weise selbst um Sie werben. Sie sollen Amt und Tätigkeit sich hier so frei wählen, als unsere Verhältnisse gestatten, man will Sie in aller Weise auszeichnen, und jeden Wunsch, dessen Befriedigung in der Macht des Fürsten steht, erfüllen."

"Ich bin Universitätslehrer," erwiderte der Professor, „ich bin es mit Freude, nicht ohne Erfolg. Mein ganzes Wesen, der Gang meiner Bildung weisen mich auf diesen Beruf. Die Rechte und Pflichten, welche mein Leben umschließen, halten mich mit festen Banden. Ich habe Schüler, ich stehe mitten in dem Werk, das ich in ihre Seelen schreibe."

"Sie werden nirgend Schüler finden, die Ihnen treuer ergeben sind und wärmer an Ihnen hängen, als meinen Bruder und mich."

"Ich bin kein Lehrer, der auf die Dauer einen Fürsten zu fördern vermag, ich bin gewöhnt an den strengen Gang meiner Wissenschaft und die stille Arbeit unter meinen Büchern."

"Der letzte Teil Ihrer Tätigkeit wenigstens geht hier der Welt nicht verloren. Gerade hier sollen Sie Ruhe finden, vielleicht mehr, als unter Ihren Studenten."

"Das neue Leben würde mir neue Pflichten bringen," antwortete der Professor, „und als Mann müßte ich sie mir fordern. Es würde mir auch Zerstreuung bieten, an welche ich nicht ge-

wohnt bin. Sie laden sich einen Mann, den Sie für fest halten; wohl, er steht fest in seinem Kreise, es besteht keine Bürgschaft dafür, daß er Ihnen in anderm Leben ebenso erscheinen werde. Vertrauen Sie nicht, daß ich Ruhe und Sammlung, wie sie der Arbeiter bedarf, mir in veränderter Stellung bewahrte, und mein Mißbehagen über innere Störungen würde auch meiner Umgebung fühlbar sein. Schmeichelnd tönt der neue Ruf mir in das Ohr. Aber selbst wenn ich hier für mein Haus und meine Privatverhältnisse alles hoffen dürfte, was dem Leben Behagen gibt, ich müßte doch da verharren, wo ich meiner Persönlichkeit nach am besten nütze. Ich habe heut die Überzeugung nicht, daß mir dies hier gelingen würde."

Die Prinzessin sah betrübt vor sich hin. Immer noch klangen von draußen die Tritte der Männer, welche die Handschrift von aufgehäuftem Schutt befreiten.

"Und doch," fuhr der Professor fort, "wenn uns das Glück wird, die Handschrift zu finden, so werden viele Tage, vielleicht viele Jahre meines Lebens durch eine neue Aufgabe in Anspruch genommen, welche so groß ist, daß ich dann meine Amtstätigkeit als eine Last empfinden dürfte. Dann hätte ich das Recht zu fragen, in welcher Umgebung ich für dieses Werk am besten gefördert werde. Für diesen Fall würde mir auch das Recht zu Teil, die Akademie für längere Zeit zu verlassen. Finde ich nicht, so wird mir doch sehr schwer werden, von hier zu scheiden, meine Seele wird noch lange ruhelos um diese Stätte schweben."

"So lasse ich Sie nicht frei," rief die Prinzessin, "ich höre nur die Worte Pflicht und Pergament. Gilt Ihnen denn gar nichts die Reigung, welche wir Ihnen entgegentragen? Vergessen Sie in diesem Augenblick, daß ich eine Frau bin, und betrachten Sie mich als einen warmherzigen Knaben, der hingebend zu Ihnen aufsieht, und der nicht ganz unwert ist, daß Sie an seiner Seele Anteil nehmen."

Der Professor sah auf den Schüler, der vor ihm stand und kein

Weib sein wollte. Die Fürstin hatte nie verführerischer ausgesehen, er blickte auf die gerötheten Wangen, auf die Augen, welche so herzlich an seinem Antlitz hingen, und auf die roten Lippen, die vor innerer Bewegung zuckten. „Meine Schüler sehen sonst anders aus,“ sagte er leise, „und sie sind gewöhnt, strengere Kritik auch an ihrem Lehrer zu üben.“

„Ertragen Sie einmal,“ rief die Prinzessin, „daß Sie in einem empfänglichen Gemüt reine Bewunderung finden. Ich habe Ihnen früher gesagt, wie wertvoll mir ist, Sie zu kennen, ich bin keine Kaiserin, welche ein Reich regiert, und ich will Ihre Kraft nicht verwenden für meine Geschäfte. Aber ich würde für ein hohes Glück halten, Ihrem Geiste nahe zu sein, die edlen Worte aus Ihrem Munde zu hören. Ich fühle die Sehnsucht, das Leben mit den klaren Augen eines Mannes anzusehen. Sie haben mir leicht, wie spielend, Rätsel gelöst, die mich quälten, und Fragen beantwortet, mit denen ich seit Jahren rang. Herr Werner, Sie haben sich mir gütig zugeneigt; wenn Sie von hier gehen, werde ich da, wo ich jetzt am liebsten welle, mich vereinsamt finden. Wäre ich ein Mann, ich zöge Ihrer Lehre nach, ich bin hier gefesselt, und ich winke Sie zu mir.“

Hingerissen lauschte der Gelehrte auf die weiche Stimme, welche so innig zu überreden wußte.

„Ich bitte nicht für mich allein,“ fuhr die Prinzessin näher tretend fort, „auch mein Bruder bedarf eines Freundes. Ihm wird einst die Aufgabe, für viele zu sorgen. Was Sie an seinem Geiste tun, das gereicht andern zum Heil. Wenn ich aus der Gegenwart mich träume in die Zukunft unseres Hauses, dieses Landes, so fühle ich stolz, daß wir Geschwister eine Ahnung von dem haben, was unsere Zeit von ihren Fürsten fordert, und ich fühle den Ehrgeiz, daß wir beide uns vor andern würdig dieses hohen Berufes erweisen. Ich hoffe in meiner Heimat ein neues Leben entfaltet, den Bruder und mich umgeben von den besten Geistern unseres Volkes; was ein guter Fürst zu spenden vermag,

reiche Einfassung eines wohlbefestigten Daseins, das sehe ich tüchtiger Geisteskraft zugeteilt. So leben wir verständig und ernsthaft, wie unsere Zeit verlangt, miteinander, es soll kein lustiger Hof werden in altem Stil, aber es soll ein herzlicher Verkehr sein zwischen dem Fürsten und dem Geist der Nation. Das wird uns freier und besser machen, es mag auch dem Ganzen zu gut kommen, es kann noch späteren Zeiten eine frohe Erinnerung sein. Wenn ich mir solche Zukunft denke, dann, Herr Werner, sehe ich Sie als lieben Gefährten unseres Lebens, und der Gedanke macht mich stolz und glücklich."

Die Sonne sank, ihr letzter Strahl fiel glühend auf die Fürstin und das Haupt des Mannes. Süß tönte das Lied der Nachtigall im Fliederbusch, der Gelehrte stand schweigend der schönen Frau gegenüber, welche ihm das Leben so rosig malte; ihm pochte das Herz und seine Kraft ward klein. Wieder sah er nahe vor sich zwei strahlende Augen, und noch einmal tönten die bittenden Worte: „Bleiben Sie bei uns" ihm mit hinreißendem Zauber in das Ohr.

Da rauschte es leise an der Prinzessin nieder, die Blätter der Handschrift, welche sie berührt hatte, fielen auf den Boden. Der Professor bückte sich danach und schnellte in die Höhe. „Ew. Hoheit sehen mit fröhlichem Blick in die Zukunft," begann er weich, „mein Auge ist gewöhnt, die einzelnen Zeilen in der Schrift vergangener Zeit zu lesen. Hier liegt meine nächste Aufgabe, um diese Blätter flattern meine Träume. Ich bin nur ein Mann der Schreibstube, und ich werde weniger, wenn ich mehr zu sein fordere. Ich weiß, daß ich vieles entbehre: in dieser Stunde, wo das leichtbeschwingte Leben so schön vor mir glänzt, fühle ich dies tiefer als je. Aber mein bestes Glück muß sein, daß ich aus stillen Wänden in andere Seelen senke, was dort zur Blüte und Frucht wird. Und meine größte Belohnung muß sein, daß ein anderer in guten Stunden, wo er sich der eigenen Tüchtigkeit bewußt wird, mit flüchtiger Erinnerung auch des entfernten Lehrers denkt, seines Lehrers, der nur einer war unter Tausenden, die ihn ges

bildet haben, nur ein einzelner Sämann auf den unabsehbaren Feldern unserer Wissenschaft.“

So sprach der Gelehrte. Aber als er mit mühsam erkämpfter Haltung sagte, was wahrhaft und ehrlich war, da dachte er nicht allein an die Wahrheit, und nicht allein an den Schatz, den er suchte, sondern an den größern, den er verlassen, um mit der schönen Fee des Turmschlosses auf die Jagd zu ziehen. Er hörte die flehenden Worte: „Geh nicht, Felix!“ und sie waren ihm eine Mahnung zu guter Stunde. „Wenn ich zu ihr kehre, wird sie wohl mit mir zufrieden sein,“ sann der Arglose. Es wurde ihm erspart, sie darum zu fragen.

Unten rollte schnell ein Wagen heran, der meldende Diener nahte dem Zimmer. „So starr Ihr Wille, so fest Ihr Sinn,“ rief die Prinzessin leidenschaftlich. „Aber auch ich bin eine hartenäckige Mahnerin; ich setze meine Werbung fort, Herr Werner. Krieg zwischen uns beiden. Auf Wiedersehen zum Abend.“ Sie eilte die Stufen hinab. Das Abendlicht schwand hinter einer finstern Wollenwand, der Wasserdampf schwebte in langen Streifen über die Wiesen und hing sich an die Wipfel der Bäume, und um die Mauern des Turmes flogen krächzend die Dohlen. Oben knarrte die Thür der Kammer, der Kastellan rasselte mit den Schlüsseln, während der Gelehrte liebevoll auf die Blätter sah, welche er in der Hand hielt.

10. Ihes' Flucht.

Ihe war am Morgen dieses Tages von dem Abschiedsgruß des Gatten erwacht, sie saß an ihrem Lager und horchte auf die rollenden Räder. „Das war eine bangsamer Nacht,“ sagte sie, nach den Tränen und der Angst kamen die Träume. Ich hing über einem Abgrund, tief unten im Nebel rauschte ein Wassersturz, Felix hielt mich von oben an einem Tuche, seine Kraft ließ nach, ich fühlte das an dem Tuche, aber ich hatte im Traume keine Sorge, es war mir lieb, daß Felix mich losließ und nicht mit mir hinabsank. Schwebte in Frieden abwärts, mein Traum, zu deiner Pforte von Elfenbein, du warst ein guter Traum, denn sonst habt ihr einen Hang zum Schlechten, und manchmal muß man sich euer schämen.

„Er fährt dahin und ich bin allein. Nein, mein Felix, du weißt bei mir, auch wenn ich deine Stimme nicht höre. Ich war gestern heftig gegen dich, das tut mir sehr leid. Ich frage dich doch in mir herum, ganz nach deiner Lehre vom Geiste des Menschen, der in den andern übergeht. Das Stück Felix, welches ich mir bewahre, wollen wir heut in Ehren halten und still ausdauern in dem häßlichen Hause.“

Sie öffnete die Vorhänge. „Es wird wieder ein trüber Tag, die Finken sitzen schon am Fenster und schreien nach der säumigen Frau, die heut das Frühstück ihrer Kleinen verschlief. Draußen blüht es, und die großen Blätter des Rhabarbers blähen sich vor Behagen in der feuchten Luft. Dem Vater aber muß des Regens zu viel werden, die Saat leidet. Nicht jedem kann es der liebe Gott zugleich rechtmachen, begehrtlich sind wir alle.

„In der Heimat schwagen sie über mich. Die Nachbarin sagte nicht das Argste was sie wußte. Dergleichen bin ich nicht gewohnt. Als ich das Weib meines Felix wurde, da meinte ich enthoben zu sein über jede Niedrigkeit der Erde, jetzt aber fühle ich die Stiche in meiner Seele.“

Sie hielt die Hand über die Augen. „Keine Träne heut?“ rief sie auffspringend. „Wenn die Gedanken mir wild umherziehen, ich will mir selbst beweisen, daß auch ich etwas von einem Gelehrten habe, ich will ruhig auf mein eigenes Herz sehen, und sein Pochen stillen durch kluges Nachdenken. Als er zuerst zu uns kam und der schöne Inhalt seiner Rede mich aufregte, da verfolgte mich sein Bild in meine Kammer; ich nahm ein Buch, aber ich wußte nicht, was ich las, ich ergriff eine Rechnung, aber ich konnte nicht mehr zusammenzählen, ich merkte, daß es stürmisch in mir werden wollte. Und es war doch ein Unrecht, so an einen Mann zu denken, der mir derzeit noch ein Fremder war. Da ging ich mit meiner Angst in die Kinderstube, räumte allen Geschwistern ihre Sachen auf und sah nach, ob die Kinder etwas zerrissen hatten. Ich war damals ein sehr hausbackenes Ding. Ach, ich bin's immer geblieben; ich hoffe, heut soll es mir helfen. Ich suche den leichten Kram zusammen. Denn mir ist doch, als wäre mir die Reise nahe, dafür ist gut, wenn alles gerüstet ist.“ Sie öffnete Schrank und Kaminode, zog ihren Koffer hervor und packte ein.

„Wohin?“ frug sie leise, „in die Weite? Wie lange ist's her, da hatte ich große Flügel wie eine Schwalbe und flog mit meinen Gedanken froh in die Fremde, und jetzt sind dem armen Schwälbchen die Schwingen gelähmt, ich sitze allein auf meinem Zweig, ich möchte mich tief verstecken in die Blätter und ich fürchte mich vor dem Flattern und Schwagen der Nachbarn.“ Sie stützte das Haupt müde in die Hand. „Wo soll ich hin?“ seufzte sie, „zum Vater soll ich nicht, wie soll ich jetzt Berge und alte Säulen mit Freude schauen? wie kann man ein Herz haben für die Bilder der Natur und für das Treiben vergangener Völker, wenn das eigene Leben nicht in Ordnung ist?“

„Man soll sich immer betrachten als das Kind des ganzen Menschengeschlechts, sagt mein Felix, und das Haupt frei halten für den hohen Gedanken, daß die Millionen Gestorbener und Lebender mit uns verbunden sind zu einer unauflöselichen Einheit.“

Wer aber nimmt mir ab, von denen, die waren und um mich sind, was mir durch die Seele stürmt und was stets aufs neue quälend in mir aufsteigt? wer löst mich von der Unzufriedenheit mit mir selbst und von einer heißen Angst um das Kommende? Ach, es ist eine Lehre für die großen Stunden des Menschen, wo er ruhig um sich schaut, aber die Lehre ist zu hoch für den armen Gequälten."

Sie nahm die kleine Bibel von dem Schrank, welche ihr der gute Pfarrer auf dem Stein beim Abschied geschenkt hatte, und zog sie aus ihrer Kapsel. „Ich habe lange versäumt, in dir zu lesen, liebes Buch, denn wenn ich deine Blätter aufschlage, so fühle ich mich wie ein doppeltes Wesen, die alte Ilse wird lebendig, die einst deinen Worten ohne Grübeln vertraute, und dazwischen sehe ich wieder mit den Augen meines Mannes prüfend auf manche Blätter, und ich frage, ob auch noch jeder Ausspruch, den ich hier finde, mein Gedanke sein darf. Das kindliche Vertrauen habe ich verloren, und was ich dafür erhalten, ich fühle, daß es vor Unsicherheit nicht schützt. Auch wenn ich die Hände zusammenlege und bitte, wie ich als Kind gelernt, so weiß ich, daß ich um nichts bitten darf, als um die Kraft, selbst zu überwinden, was mir den Mut beschwert."

Der Gärtner trat in das Zimmer, heut wie jeden Morgen, und bot einen Korb Blumen, welchen der Herr des Schlosses ihr sandte. Ilse fuhr auf und wies nach dem Tisch. „Sehen Sie hin," sagte sie kalt, ohne den Korb zu berühren. Sonst hatte sie dem Mann oft ihre Freude gezeigt an dem schönen Blütenschmuck, den er gezogen, und der Gärtner, dem immer weh that, daß die vornehmen Herrschaften über das Seltenste wegsahen, hatte sich an den warmen Anteil der fremden Frau so gewöhnt, daß er jeden Morgen selbst die Blumen brachte und ihr die neuen Lieblinge des Glashauses nannte. Das Beste, was er hatte, schnitt er für sie ab. „Die andern merken es doch nicht," sagte er, „und sie behält auch die lateinischen Namen."

Heut setzte er gekränkt den Blumenkorb hin. „Es sind neue

Pantoffelblumen dabei," begann er vorwurfsvoll, „es ist mein Sortiment, Sie sehen diese Arten nicht wieder.“ Ilse fühlte das Leid des Gärtners, sie trat mit Überwindung an den Tisch und sagte: „Wohl sind sie sehr schön. Aber die Blumen, lieber Herr, verlangen auch ein leichtes Herz, und das fehlt mir jetzt. Ich verdiene heut Ihre Freundlichkeit schlecht, seien Sie mir darum nicht böse.“

„Wenn Sie nur auf die graugefleckten achten wollen," rief der Gärtner in Künstlerbegeisterung, „diese sind mein Stolz und sonst nirgend in der Welt zu haben.“

Ilse rühmte die grauen. „Manches Jahr habe ich mich gemüht," fuhr der Gärtner fort, „ich habe alles getan, um guten Samen zu erhalten, immer kam Gewöhnliches. Als ich fast den Mut verloren hatte, blühten in einem Jahre alle die neuen Arten. Nicht meine Kunst tat es," fügte er ehrlich hinzu, „es ist ein Geheimnis der Natur, sie hat mir das Glück gegeben und die Sorge benommen ganz auf einmal.“

„Sie hatten sich doch darum bemüht und wacker das Ihre getan," antwortete Ilse, „handelt man so, dann mag man auch dem guten Geiste des Lebens vertrauen.“

Der Gärtner ging beruhigt von dannen, Ilse sah auf die Blumen. „Auch er, der euch zu mir sandte, ist mir zur Angst geworden. Und doch war er der einzige hier, der mir gleichmäßige Freundlichkeit und eine gute Haltung gezeigt hat. Felix hat recht, es ist für uns kein Grund, seinetwegen unruhig zu sein. Wer weiß, ob er große Schuld hat an den häßlichen Reden, die um dieses Haus fliegen. Ich darf ihm nicht unrecht tun. Aber wenn ich seine Blumen betrachte, ist mir jetzt, als läge eine Mitter darin, denn ich weiß nicht, ist seine Seele lauter oder unrein, ich verstehe seine Art nicht, und das macht unsicher und argwöhnisch.“ Sie stieß den Korb weg und wandte sich ab.

Das Mädchen, welches ihr zur Bedienung übergeben war, kam betrübt in das Zimmer und bat, ihr bis morgen Urlaub zu

geben, weil ihre Mutter auf einem Dorf in der Nähe schwer erkrankt sei. Ilse erkundigte sich gütig nach der Krankheit, gab ihr mit Wünschen und gutem Rat die erbetene Freiheit. Das Mädchen schlich verstört aus der Thür, Ilse sah ihr traurig nach. „Auch ihr ist das Herz schwer. Es trifft sich gut, daß Felix nicht zu Hause ist, da kann ich mir allein helfen. Es wird ein stiller Tag werden, nach dem Sturm von gestern ist mir das recht.“

Wieder klopfte es, der Kastellan vom Schlosse brachte die Briefe, welche ihm der Postbote auch für den Pavillon abgab. Es waren heut Briefe der Geschwister, die den regelmäßigen Verkehr zwischen dem Stein und seiner entfernten Tochter unterhielten. Über das ernste Gesicht von Frau Ilse flog ein Strahl der Freude.

„Das ist ein guter Morgengruß,“ sagte sie, „ich will heut meiner Bände ausführlich antworten, wer weiß, ob in den nächsten Wochen Zeit dafür ist.“ Sie eilte an den Schreibtisch, las, lachte und schrieb, die Angst war von ihr genommen, sie plauderte als frohes Kind in den Redensarten und Gedanken der Kinderstube. Darüber verrannen die Stunden, Gabriel trug das Mittagsmahl auf und ab. Als er sie am Nachmittag wieder über die Briefe geneigt fand, blieb er hinter ihr stehen und kämpfte mit sich, ob er sie anreden sollte, aber da Ilse so tief in ihre Arbeit versenkt war, nickte er vor sich hin und schloß die Thür.

Zuletzt schrieb Ilse an den Vater. Wieder wurde ihr das Haupt schwer, und aus der Tiefe stieg die Angst und legte sich brennend um ihre Brust. Sie sprang vom Schreibtisch auf und ging heftig durch das Zimmer. Da, als sie dem Fenster nahe kam, sah sie, daß der Herr des Schlosses langsam auf dem Kieswege dem Pavillon zuschritt.

Ilse trat schnell zurück. Nicht ungewohnt waren ihr die kurzen Besuche des Fürsten, heut aber blickte sie schen auf die Wände, das Blut schoß ihr zu dem Herzen, sie preßte die Hände auf die Brust und rang nach Fassung.

Die Thür flog auf. „Ich komme zu hören,“ begann der Fürst, „wie Sie die Einsamkeit dieser Stunden ertragen. Auch mein Haus ist geräumt, die Kinder sind von mir gezogen, es ist leer unter dem Schiefer des großen Baues.“

„Ich habe die Muße benutzt mit entfernten Freunden zu verkehren,“ antwortete Ilse. Sie wollte hent die Namen der Kinder vor dem Fürsten nicht nennen.

„Gehört zu diesen Freunden auch das kleine Volk, welches in der Ferne auf dem Steine umherspringt?“ frug der Fürst lächelnd, „haben die Kinder vom Gute wieder ihre Wünsche ans Herz gelegt?“ Er ergriff einen Stuhl und lud Ilse zum Sitzen ein.

Seine Haltung gab auch ihr größere Ruhe, er sah in diesem Augenblick aus wie ein kluger und wohlwollender Mann.

„Ja, Hoheit,“ versetzte Ilse. „Diesmal aber war meine jüngere Schwester Luise die eifrigste Briefstellerin.“

„Verspricht sie Ihnen ähnlich zu werden?“ frug der Fürst leutselig.

„Sie ist jetzt zwölf Jahr,“ erwiderte Ilse gehalten, „sie hat Gefühle für alles, und ihre Phantasie fliegt um jeden Strohhaln. Es sieht fast aus, als ob sie die Dichterin der Kinderstube sein wollte. Ich weiß nicht, wie dieser phantastische Sinn in unsere Wirtschaft gekommen ist. Sie erzählt mir in ihrem Brief eine ganze lange Geschichte, die ihr selbst begegnet ist, und die doch nichts ist als ein kleines Märchen, das sie irgendwo gelesen hat. Denn seit ich in der Stadt bin, sind mehr Märchenbücher auf den Stein gekommen, als in meiner Jugend.“

„Wahrscheinlich ist es nur kindliche Eitelkeit,“ sagte der Fürst freundlich, „welche sie antreibt eine Erfindung für Wahrheit auszugeben.“

„So ist es auch,“ antwortete Ilse lebhafter. „Sie will sich im Walde verirrt haben, und als sie einsam unter den Pilzen saß, kamen die kleinen Tiere unseres Hofes, die sie sonst füttert, die weiße Maus im Käfig, das Käßchen und der Schäferhund,

setzten sich um sie und liefen vor ihr her, bis sie sich aus dem Walde fand. Die Kage neben der Maus, Hoheit, das war dumm! Diese Geschichte erzählt sie dreist als Wirklichkeit und fordert mich noch auf, sie rührend zu finden. Das wurde doch zu arg, ich habe ihr aber auch meine Meinung gesagt."

Der Fürst lachte, er lachte von Herzen. Es war ein seltener Klang, der an den Wänden des dunkeln Zimmers dahinzog, und verwundert schaute der Liebesgott oben auf den lustigen Mann herab. „Darf ich fragen, welche Kritik dem poetischen Gemüt zuertheilt wurde?“ frug der Fürst. „In dem Märchen ist doch eine poetische Idee, daß Freundlichkeit, welche man andern erwiesen, zur rechten Stunde wieder vergolten wird. Das ist leider nur Dichtereinfall, die Wirklichkeit kennt solche Dankbarkeit selten."

„Man soll auch im Leben nicht auf fremde Hilfe bauen,“ versetzte Ilse fest. „Und man soll Freundlichkeit andern nicht erweisen, damit sie vergolten wird. Es ist ja besondere Freude, wenn ein Ton, den man in die Welt gerufen hat, als Echo herzlich zu uns zurückklingt, aber man soll nicht darauf vertrauen; ein verirrtes Kind soll tapfer seine fünf Sinne zusammennehmen, damit es den Weg zur Heimat selbst findet. Vor allem aber soll man nicht poetische Einfälle für ein erlebtes Ereignis ausgeben. Darüber gab's wieder Schelte, denn, Ew. Hoheit, Mädchen in diesen Jahren muß man immer zu richtiger Besinnung zwingen, sie verlieren sich leicht in Träumerei."

Der Fürst lachte wieder. Wo wollen die flugen Tiere, Frau Ilse, welche dir freundlichen Rat geben in deiner Noth?

„Sie waren zu streng,“ sagte der Fürst. „Auch uns Erwachsenen täuscht die Here Phantasie ewig das Urtheil; man ängstigt sich ohne Grund und man hofft und vertraut ohne Berechtigung. Wer inuner vermöchte, das unbefangene Urtheil über die eigene Lage zu bewahren, der wäre so frei, daß er das Leben schwerlich noch ertrüge."

„Die Phantasie verwirrt uns,“ antwortete Ilse umherblickend, „aber sie warnt uns auch.“

„Was ist alle Wärme der Empfindung, jede Hingabe an andere Menschen?“ fuhr der Fürst traurig fort, „nichts als ein feiner Selbstbetrug. Wenn ich jetzt mir mit der frohen Empfindung schmeichle, daß es mir gelang, einen Anteil auch an Ihrem Herzen für mich zu gewinnen, zuletzt ist auch das nur eine Täuschung; aber es ist ein Traum, den ich mir sorgfältig erhalte, denn er tut mir wohl. Mit einem Genuß, den ich lange entbehrt, höre ich auf die ehrlichen Worte Ihrer Stimme, und mich peinigt der Gedanke, daß ich dies anmutige Behagen je wieder missen soll. Es hat für mich höheren Wert, als Sie wohl meinen.“

„Ew. Hoheit sprechen zu mir, wie zu einem recht guten Freunde,“ entgegnete Ilse sich hoch aufrichtend, „und wenn ich den Ausdruck, womit Sie mir dies Gütige sagen, zu Herzen nehme, so muß ich glauben, daß Ihnen ganz so zu Mute ist, wie Sie reden. Mir aber stört jetzt dieselbe Phantasie, welche Sie tadeln und loben, auch das Vertrauen, welches ich gern zu Ew. Hoheit haben möchte. Und ich will darüber nicht schweigen, denn mir tut weh, nach solchem lieben Wort etwas gegen Sie auf dem Herzen zu behalten.“ Sie stand schnell auf. „Mir stört meinen Frieden, daß ich in einem Hause wohne, welches der Fuß anderer Frauen meidet.“

Der Fürst blickte überrascht auf die Frau, welche mit fester Haltung die innere Unruhe beherrschte. „Die Wahrsagerin,“ murmelte er.

„Ew. Hoheit wissen so gut, welche Dienste die Phantasie tut,“ fuhr Ilse schmerzlich fort. „Mich hat sie gequält, und mir wird schwer in diesem Raum an die Achtung zu glauben, deren Ew. Hoheit mich versichern.“

„Was hat man Ihnen zugetragen?“ frug der Fürst mit scharfem Ton.

„Was Ew. Hoheit aus meinem Munde zu hören nicht ver-

langen dürfen," versetzte Ilse stolz. „Es ist möglich, daß ein Herr vom Hofe über dergleichen gleichgültiger denkt. Das sage ich mir selbst. Mir aber hat Unglück gebracht, daß ich hier bin. Es ist ein Fleck auf einem saubern Gewande, mein Auge haftet starr darauf, ich wasche ihn weg mit meiner Hand, und doch liegt er immer wieder vor mir, denn es ist ein Schatten, der von außen darüber fällt.“

Der Fürst sah finster vor sich hin. „Ich benutze die Ausreden nicht, welche Sie selbst dem Herrn eines Hofes in den Mund legen, denn ich fühle in diesem Augenblicke tief und leidenschaftlich wie Sie, daß man Ihnen ein Unrecht getan. Ich habe nur eine Entschuldigung," fuhr er in gehobener Stimme fort, „Sie kamen her, mir fremd, und wenig ahnte ich, welchen Schatz man in meiner Nähe barg. Seitdem haben Sie bei kurzem Gruß und Kommen für mich eine Bedeutung gewonnen, der ich mich widerstandslos hingebe. Selten erlaubt mir das Schicksal unverhüllt zu sagen, was ich empfinde. Ich scheue mich, die hochtrabenden Worte eines Jünglings zu gebrauchen, denn ich will Sie nicht beunruhigen. Glauben Sie aber nicht, daß ich gegen Sie weniger stark fühle, weil ich meine Bewegung zu verbergen weiß.“

Ilse stand in der Mitte des Zimmers, ein flammendes Rot fuhr ihr über die Wangen. „Ich bitte Ew. Hoheit kein Wort weiter zu sprechen, denn mir ziemt nicht das zu hören.“

Der Fürst lächelte bitter. „Schon habe ich Sie verletzt, und Sie machen mir schnell deutlich, daß eine Täuschung war, wenn ich auf Ihre Neigung hoffte. Und doch bin ich Ihnen gegenüber so arm, daß ich Sie bitte, Ihr Mitgefühl einer Leidenschaft nicht zu versagen, die so heiß in mir glüht, daß sie mir in dieser Stunde die Herrschaft über mich selbst genommen hat.“

Ilse flüsterte vor sich hin: „Hinweg von hier!“

„Entsagen Sie diesem Gedanken," rief der Fürst in höchster Aufregung. „Ich kann Ihren Anblick, den Klang Ihrer Stimme nicht entbehren. Wie spärlich er mich erfreut, er ist das Glück

meiner Tage, in meinem Leben ohne Freude und Liebe das einzige große Gefühl. Daß ich Sie mir nahe weiß, hält mich aufrecht im Kampfe gegen Gedanken, die mich in düsteren Stunden betäuben. Wie der andächtige Wanderer auf das Glöcklein des Eremiten lauscht, so horche ich auf den leisen Ton, der aus Ihrem Leben in das meine klingt. Lassen Sie sich die Hingabe des einsamen Mannes gefallen," setzte er ruhiger bittend hinzu. „Ich gelobe, Ihr Zartgefühl nicht mehr zu kränken, ich gelobe, mich mit dem Unrecht an Ihr Leben zu begnügen, das Sie mir in freier Wahl geben."

„Mich aber reut jedes Wort, das ich zu Ew. Hoheit gesprochen, und mich reut jede Stunde, in der ich ehrfürchtig Ihrer gedacht," rief Ilse in aufloderndem Zorn. „Ich war ein armes gläubiges Kind," fuhr sie außer sich fort, „und ich habe für meinen Fürsten die Hände gefaltet, ehe mein Auge ihn gesehen, jetzt, da ich ihn ferne, grant mir vor ihm, und ich raffe mein Kleid zusammen und spreche: Hebe dich weg von mir."

Der Fürst fiel in einen Stuhl. „Es ist ein alter Fluch, der aus diesen Wänden in mein Ohr braust, es ist nicht Ihre Seele, die mich von sich stößt. Von Ihren Lippen soll nur das Wort der Liebe und des Erbarmens kommen. Nicht der Versucher bin ich, selbst ein Wanderer in der Wüste, nichts um mich, als öder Sand und starrer Fels. Und ich höre verschmachtend ein Kinderlachen, ich sehe die blondgelockte Schar bei mir vorüberziehen, ich sehe zwei Augen mit warmem Gruß auf mich geheftet, und eine Hand, die dem Müden mit der gefüllten Schale zuwinkt, und wie ein Nebelbild ist alles verschwunden, ich bleibe allein und ich verderbe." Er schlug die Hände vor die Augen. Ilse erwiderte kein Wort, sie stand abgewandt und blickte durch das Fenster nach den Wolken, welche flüchtig am Himmel zogen.

Es war still im Zimmer. Keines regte sich und keines sprach. Langsam erhob sich der Fürst, er trat vor Ilse, wie verglast waren seine Augen, und seine Bewegungen mühsam und gezwungen.

„Hat Sie verlegt, was ich in überströmendem Eifer sprach, so vergessen Sie es. Ich habe Ihnen gezeigt, daß auch ich noch nicht frei von der Schwäche lebe, vergeblich auf einen verwandten Hertschlag zu hoffen. Denken Sie nur daran, daß ich ein Irrender bin, der bei Ihnen Trost gesucht hat, es war eine demüthige Frage, können Sie keine Antwort geben, so zürnen Sie doch dem armen Bittenden nicht.“ Ein langer Blick fiel auf sie, heiße Leidenschaft, tödlich verlegter Stolz und etwas anderes, das der Frau Entsetzen erregte, lag in seinem Auge, fest und starr sah auch sie ihm in das Antlitz, er hob warnend den Finger und schritt zur Thür hinaus.

Sie lauschte auf die Tritte des Schreitenden, sie merkte jede Treppenstufe, die er hinabstieg, als sich die Haustür hinter ihm schloß, riß sie an der Klingel.

Gabriel, der im Vorzimmer gestanden, trat schnell herein. „Ich will fort von hier,“ rief Ilse.

„Wohin, Frau Professorin?“ frug der erschrockene Diener. Wohin? brauste es in Ilse's Ohr.

„Zu meinem Mann,“ rief sie, aber als sie die eigenen Worte hörte, fuhr sie zusammen; auch er war in einem Hause des Fürsten, er war bei der Tochter des argen Mannes, er selbst nicht sicher dort, sein Weib nicht sicher bei ihm. Wohin? wirbelte ihr im Hirn. Beim Vater auf dem Stein war der Sohn des argen Mannes; sie dürfe nicht hinkommen, hatte die Nachbarin gesagt. Sie senkte betäubt das Haupt, das Gefühl der Hilflosigkeit legte sich zentnerschwer auf sie. Aber sie erhob sich wieder und trat nahe zu Gabriel. „Ich will dies Haus verlassen,“ sagte sie, „ich will diese Stadt verlassen, noch heut, auf der Stelle.“ Der Diener rang die Hände. „Ich wußte, daß es so kommen würde,“ rief er.

„Sie wußten es?“ frug Ilse finster, „und ich nicht und mein Gatte nicht? Lag denn auf der Straße für jedermann sichtbar, was ihm und mir Geheimniß war?“

„Ich merkte, daß es hier sehr unheimlich ist,“ antwortete

Gabriel, „und daß niemand dem vornehmen Herrn traut, welcher dort hinausging. Wie durfte ich Ihnen sagen, was nur mein einfältiger Gedanke war?“

„Es ist nicht gut, wenn man sich zu wenig um die Reden der Leute kümmert,“ versetzte Ilse. „Ich will an einen Ort, wo ich eine Frau finde, Gabriel. Schaffen Sie mir sogleich einen Wagen und begleiten Sie mich zur Frau Oberamtmann. Wir lassen alles hier, Sie kehren in das Haus zurück, damit Sie zur Stelle sind, wenn mein Mann eintrifft.“

„Woher soll ich den Wagen nehmen?“ frug Gabriel zögernd. „Aus der Stadt und nicht aus dem Marstall.“

Gabriel stand und überlegte, endlich sagte er kurz: „Ich gehe, Frau Professorin, haben Sie die Güte zu verhindern, daß der Lakai nicht zusieht, wenn Sie sich zur Reise bereiten.“

„Niemand darf es wissen,“ rief Ilse heftig. Gabriel eilte hinaus, Ilse verriegelte die Thür und flog in das Nebenzimmer. Dort suchte sie das Unentbehrliche für die Reise zusammen, Hut und Hülle. Sie schloß alle Behälter und packte die Schlüssel in ein Bünd. „Wenn Felix kommt, soll er nicht sagen, daß ich kopflos entlaufen sei.“ Sie ging auch an seinen Arbeitstisch und versiegelte die Briefe in einem Paket. „Damit kein neugieriges Auge auf euch blickt,“ sagte sie. Als sie die Briefe der Kinder und ihre eigenen Antworten zusammenschloß, überfiel sie ein Schauer und sie barg das Bündel schnell unter den übrigen Schriften. Sie war fertig, Gabriel kehrte noch nicht zurück, er säumte lange. Mit festem Schritt ging sie durch die Zimmer. „Fremder seid ihr mir geworden, je länger ich hier weilte. Die Pracht des ersten Abends, wo ist sie geblieben? Es war ein kalter Glanz, feindselig meinem Leben, könnte ich jede Erinnerung an euch aus der Seele reißen, es wäre mir lieb.“ Sie setzte sich auf die Stelle, wo sie in der Nacht über den schlafenden Gatten geblickt. „Das war der letzte traurige Blick auf sein liebes Haupt, wann sehe ich es wieder? Ich gehe von dir, mein Felix. Wer uns das gesagt hätte, als wir

nebeneinander vor dem Altare standen! Ich lasse dich zurück unter argdankenden Menschen, dich, auch dich in Gefahr, und ich gehe allein in die Fremde, Rettung für mich zu suchen, weit weg von dir. Wer uns das gesagt noch vor wenigen Tagen, ich hätte ihn einen Lügner gescholten in sein Angesicht. Ich gehe, mein Felix, um mich zu retten für dich, denke daran," bat sie vor dem Lager, „und zürne mir nicht. Um Kleineres ginge ich nicht." Sie sank an den Kissen nieder und rang die Hände in tränenlosem Schmerz. Lange lag sie so, endlich pochte es an der äußern Thür, sie sprang auf und öffnete, aber sie fuhr zurück, als sie in das bleiche Antlitz des treuen Dieners sah.

„Ich habe keinen Wagen bestellt," sagte Gabriel, „denn es würde nichts nützen."

„Was heißt das?" frug Ilse finster.

„Der Wagen, welcher hier vorfährt, würde die Frau Professorin nicht dahin bringen, wo Sie wollen, nur dahin, wo andere wollen."

„So gehen wir selbst und nehmen in der Stadt ein Fuhrwerk, wie es auch sei."

„Wohin wir gehen," erwiderte Gabriel, „werden wir beobachtet, wenn ich einen Wagen rufe, wird er wieder abbestellt."

„Sie sind selbst erschrocken, Gabriel, und Sie sehen Gefahren, wo keine sind," erwiderte Ilse unwillig.

„Wenn auch ein ehrlicher Mann Sie zu der Frau Oberamtmann fährt," fuhr Gabriel fort, „so ist doch zweifelhaft, ob Sie auf dem Gute ankommen. Sehen Sie den Mann dort unten am Schlosse? Er geht langsam wie ein Spaziergänger, aber er wendet kein Auge von diesem Hause. Das ist einer von unsern Wächtern, und er ist nicht der einzige."

„Wer hat Ihnen das gesagt?" frug Ilse.

„Ich habe einen guten Freund hier, der zum Schlosse gehört," antwortete Gabriel zögernd, „zürnen Sie nicht, Frau Professorin, daß ich bei ihm anfrag, denn er kennt alle Schliche. Es ist ja

möglich, sagt mir dieser, daß es glückt. Denn man kann die Leute in der Stadt doch nicht zu Räubern oder Betrügern machen, aber es ist unsicher und gefährlich."

Ilse ergriff ihren Hut und Mantel.

"Ich gehe, Gabriel," sagte sie ruhig. "Wollen Sie mich auf meinem Gange begleiten?"

"Liebe Frau Professorin, wohin Sie wollen," rief Gabriel. "Hören Sie aber erst auf meinen Vorschlag. Der Bekannte meint, das sicherste ist, wenn der Herr Oberamtmann Sie selbst abholen kommt, und zwar am Abend. Die Abende sind finster, und Sie können dann vielleicht aus dem Hause gehen, ohne daß der Lakai oder ein anderer es bemerkt."

"Eine Gefangene!" rief Ilse. — "Wer ist Ihr Bekannter?" frug sie Gabriel scharf ansehend.

"Er ist sicher wie Gold," beteuerte Gabriel, "und ich werde es der Frau Professorin später gern erzählen, nur heut bitte ich mich nicht zu fragen, denn er hat wegen seiner eigenen Sicherheit gefordert, daß kein Mensch von ihm erfahre."

"Ihrer Treue vertraue ich," versetzte Ilse kalt, "aber Sie selbst können getäuscht werden. Fremdem Rat folge ich nicht."

"Er hat mir ein Pferd angeboten," rief Gabriel, "es steht bereits vor der Stadt. Wenn Sie mir eine Zeile an den Herrn Oberamtmann mitgeben, ich reite selbst und bringe den Wagen bei guter Zeit."

Ilse sah finster auf den Diener. "Darüber vergehen viele Stunden, ich will nicht allein hier bleiben. Ich gehe zu Fuß auf der Landstraße zu meinen Freunden."

"Sehen die Frau Professorin nach dem Himmel, ein Wetter zieht herauf."

"Es ist mir recht," rief Ilse, "ich gehe nicht zum erstenmal durch den Regen. Wollen Sie mich nicht begleiten, so erwarten Sie hier meinen Mann und sagen ihm, ich wäre hinausgegangen

auf meine Heimat zu, wenn ich bei guten Leuten bin, werde ich ihm schreiben."

Gabriel rang die Hände, Ilse knüpfte Hut und Mantel um.

Da erhob sich unten im Hausflur ein lauter Wortwechsel, Gabriel riß die Thür auf, eine fremde Bassstimme zürnte heftig gegen den Lakaien: „Ich aber sage Ihnen, Levkol, oder was für eine Pflanze Sie sonst sind, ich bin nicht der Mann, der sich die Thür vor der Nase zuschlagen läßt; sie ist zu Hause."

Ilse warf Hut und Mantel von sich, sprang an die Treppe und rief hinunter: „Herr Hummel!"

„Gehorsamster Diener, Frau Professorin," rief Hummel herauf. „Ich komme sogleich, ich will nur erst diesem Majordomus meine Hochachtung aussprechen. Sie sind ein Intrigant, Herr, und ein Subjekt, dem ich diejenige Behandlung wünsche, welche es verdient: dreijährige Hasel und stramm angezogen. Ich komme, Frau Professorin." Er stieg schwerfällig die Treppe herauf, Ilse flog ihm entgegen, führte ihn an der Hand in ihr Zimmer, und so übermächtig wurde ihr jetzt die Erschütterung, daß sie ihr Haupt auf seine Schulter legte und weinte.

Herr Hummel hielt still und sah teilnehmend auf Frau Ilse.

„Also das ist Hofbrauch?" frug er leise, „und in diesem Tone wird hier Konversation gemacht?"

„Mein Gatte ist verreist, ich will hinweg, Herr Hummel, helfen Sie mir ins Freie."

„Das ist ganz mein Fall," versicherte Hummel, „ich bin ohne dies mitten in einem Entführungsgeschäft; ich komme in diese Stadt, um Ihnen wegen meiner Tochter Laura eine Bitte vorzutragen und bei schwarzen Herren hier selbst einiges in Ordnung zu bringen. Wohin wollen Sie reisen?"

„Zu guten Freunden, welche mich in das Haus meines Vaters bringen."

„Dies ist der rechte Weg," ermutigte Hummel. „In verzweifeltstem Fall, wenn alles in der Welt wankt, soll das Kind zum

Vater zurück. Diese Irene bleibt, sie ist zwanzig Jahr alt, bevor die des Mannes anfängt. Da Ihr Herr Vater nicht vorhanden ist, so erlauben Sie, daß ein anderer, der auch weiß, was Sorge um ein Kind heißt, bei Ihnen die Stelle des Vaters vertritt."

Ilse hielt sich an ihm fest, Hummel drückte ihr in seiner Weise zart die Hand, es war doch ein kräftiger Druck.

"Jetzt Ruhe und kaltes Blut. Es kann keine geringe Sache sein, welche Sie so stark bewegt. Ich verlasse Sie nicht eher, bis ich Sie gut aufgehoben weiß." Er sah auf Gabriel, der ihm ein Zeichen machte. "Sie also, Frau Professorin, kümmern sich um gar nichts. Setzen Sie sich ruhig hin und erlauben Sie, daß ich mich mit Gabriel bespreche. Ich Sorge Ihnen für alles, und ich stehe für alles."

Ilse blickte ihn dankbar an und setzte sich gehorsam nieder. Hummel winkte Gabriel in das Nebenzimmer. "Was ist hier vorgefallen?" frug er.

"Der Herr ist auf einige Tage verreist, unterdes ist man unartig gegen die Frau Professorin geworden, hier gehen große Schlechtigkeiten vor, man will sie nicht abreißen lassen."

"Meine Mieter nicht abreißen lassen?" rief Herr Hummel, "lächerlich! Ich habe einen Reisepaß bis Paris in der Tasche, wir springen über dieses Land hinweg, wie Heupferde. Ich hole sogleich eine Fuhr." Gabriel schüttelte den Kopf. Die Vertrauten handelten eine Weile miteinander. Herr Hummel kam zurück und sagte mit größerem Ernst zu Ilse: "Jetzt bitte ich, setzen Sie sich an den Schreibtisch und verfassen Sie einige Zellen an den Herrn Oberamtmann; an den Mann und nicht an die Frau, sonst gibt's Verwirrung; er soll sogleich nach Empfang dieses Schreibens mit einem geschlossenen Wagen hierher kommen, er soll in der Vorstadt beim schwarzen Bär mit dem Wagen halten, er soll seinen Wagen nicht verlassen, es wäre ein großer Freundesdienst. Weiter nichts. Diesen Brief schafft Gabriel an die Adresse. Wie er ihn besorgt, ist ganz seine Sache und kümmert uns nicht,

will er fliegen, wie dieser zweideutige Genius an der Decke, welcher seinen Paletot vergessen hat, so wird das um so besser sein. Also der Brief ist fertig, verzeihen Sie, wenn ich ihn lese. Alles richtig und genau. Schnell fort, Gabriel. Sobald Sie beim Schlosse vorüber sind, dann Karriere, bis dahin benehmen Sie sich als ruhiger Menschenfreund, ich erlaube Ihnen, meinen Dessauer zu pfeifen, wenn Sie das im Stande sind. Sollte man Sie fragen, so besorgen Sie für mich Geschäfte."

Gabriel eilte zur Thür hinaus. Hummel rückte sich einen Stuhl vor Frau Ilse und sah auf seine Uhr. „Sie werden fünf Stunden auf den Wagen warten, wenn alles gut geht. Unterdes müssen Sie mich bei sich ertragen, ich verlasse dieses Haus nicht ohne Sie. Lassen Sie sich den Aufschub nicht leid sein, mir ist er lieb, denn ich habe mit Ihnen als mit einer braven Frau, vor welcher ich mit wahren Respekt den Hut abnehme, auch über meine Angelegenheiten zu sprechen, welche mir sehr auf dem Herzen liegen. Wir haben Zeit genug dafür. Ich habe auch dem Herrn Professor einige Papiere mitgebracht, es kommt wenig darauf an, sie werden aber hier auf den Tisch gelegt, damit wir als Geschäftsleute einander gegenüber sitzen. Dann aber werde ich mich freuen, wenn Sie dem Judas im Bedientenzimmer meinetwegen einen Auftrag geben. Haben Sie jedoch die Güte, vorher alles wegzuräumen, was daran erinnert, daß Sie von mir entführt sein wollen."

Ilse sah ihn unsicher an. „Was darf ich dem Mann sagen, Herr Hummel?"

„Sie sind eine so gute Hausfrau," versetzte Hummel verbindlich, „daß ich Ihnen durchaus überlassen kann, was Sie mir vorsehen wollen. Ich bin den ganzen Tag gereist." Er machte eine kleine Handbewegung nach seiner Weste.

Ilse sprang auf, sie mußte trotz ihrer Angst lächeln über das sorgliche Wesen des Hauswirts. „Verzeihen Sie mir, Herr Hummel."

„Das ist die rechte Stimmung," bestätigte Hummel, „es gibt

kein besseres Mittel gegen das Tragische, als einen gedeckten Tisch. Ich bitte deshalb nicht um einen Teller, sondern um zwei, es würde mir nicht munden, wenn Sie zusehen wollten. Glauben Sie mir, Frau Professorin, die edelsten Gefühle sind unzuverlässig, wenn nicht ein ehrliches Butterbrot gleichsam als Stempel darauf gedrückt worden ist. Das macht ruhig und fest. Und Sie werden heut diese Tugenden noch nötig haben."

Ilse schellte. „Erscheint das Bestek," fuhr Hummel fort, „so nennen Sie ihm meinen Namen und Firma. Ich reise überhaupt nicht infognito, und ich wünsche hier gar nicht mysteriös betrachtet zu werden."

Der Lakai erschien, Ilse gab ihm Auftrag, im Gasthof das Nötige zu holen, und frug, wie er dazu gekommen sei, ihre Anwesenheit vor ihrem lieben Hauswirt zu verleugnen.

Der Mann stotterte eine Entschuldigung und entfernte sich eilig.

„Als ich in dies Haus kam, wußte ich bereits, daß hier nicht alles in Ordnung war. Ich frug im Schlosse nach Ihnen und erhielt keine genügende Auskunft, ich frug hinter dem Schlosse einen Mann, welcher umherstrich, nach Ihrer Behausung. Er sah mich an wie ein Kreuzschnabel. Sie wären verreist, behauptete er und versuchte meine Geheimnisse auszupumpen. Darüber gab es eine kurze Unterhaltung, wobei Kreuzschnabel seine Bosheit kundgab, weil ich ihn wegen Unbekanntschaft mit seinem gewöhnlichen Titel einen Spion nannte. Der Wachtposten trat dazu, und ich sah, die Herren Konfratres hatten Lust, mich festzuhalten. Da kam ein junger Herr des Weges, frug die andern nach dem Grund des Lärms und sagte, er wüßte, daß Sie zu Hause wären. Er begleitete mich bis vor dieses Haus, frug höflich nach meinem Namen, nannte mir auch den seinen, Leutnant Baumläufer, und riet, ich sollte mich ja nicht abschrecken lassen, das Dienervolk sei unverschämt, Sie aber würden sich freuen, einen alten Freund zu sehen. Er muß auch Ihnen bekannt sein."

Der Lakai deckte den Tisch. So oft er Herrn Hummel die Teller bot, sah ihn dieser mit vernichtendem Blick an und beieferte sich nicht, ihm sein Amt leicht zu machen. Dagegen bot er Frau Ilse ritterlich die Speisen und ermahnte sie durch ein bedeutungsvolles Räuspern, sich vorzusetzen. Während der Diener abräumte, begann Hummel sich zurecht rückend: „Jetzt erlaube ich mir, von unsern Geschäften zu sprechen, es wird ein langer Vortrag, haben Sie Geduld.“

Es war Abend geworden, Finsternis lag über dem unheimlichen Hause, das Wetter zog herauf, die Fenster klirrten im Winde und der Regen rauschte. Ilse saß wie im Traum. Zwischen dem heftigen Sturm des versinkenden Tages und der bangen Erwartung einer wilden Nacht lagerte sich vor ihr die behagliche Prosa der Parkstraße, furchtlos, sicher, mit sich und der Welt zufrieden, soweit diese Welt nicht gerade ärgerlich wurde. Aber sie fühlte, wie wohltuend dieser Gegensatz war, sie vergaß sogar ihre eigene Lage, und hörte mit inniger Teilnahme auf den Bericht des Vaters. „Ich spreche mit einer Tochter,“ sagte Herr Hummel, „die zu Ihrem Vater zurückgeht, ich sage ihr, was ich niemandem sonst erzähle, mir ist's hart, zu ertragen, daß mein Kind mich verlassen will.“ Er sprach über das Kind, welches sie beide liebten, und jeder von ihnen hatte Freude an dem andern. So verrannen einige Stunden.

Der Lakai kam wieder und frug respektvoll die Frau Professorin, ob sie Gabriel weggeschickt.

„Er ist in meinem Auftrage ausgegangen,“ brummte Herr Hummel gegen den Fragenden, „er besorgt für mich Geschäfte von Geldeswert, mit denen ich Ihre Ehrlichkeit nicht belästigen wollte. Wenn sich noch jemand aus der Stadt nach mir erkundigt, so bitte ich Sie zu befehlen, Frau Professorin, daß dieser Mann nicht auch mich verleugnet.“

Er sah wieder nach seiner Uhr. „Wier Stunden,“ sagte er. „War das Pferd gut, und hat Gabriel sich nicht in der Finsternis

verirrt, so können wir ihn jeden Augenblick erwarten. Ist's ihm nicht geglückt, so seien Sie immer ohne Sorgen, ich führe Sie doch aus dem Hause." Unten schellte es, die Haustür wurde geöffnet, Gabriel trat ein. Die Freude lachte aus seinem Gesicht. „Punkt zehn Uhr hält der Wagen vor der Herberge," sagte er vorsichtig, „ich bin schnell vorausgeritten."

Ilse sprang auf, wieder flog der Schreck des Tages, die Sorge um die Zukunft durch ihr Haupt. „Bleiben Sie sitzen," mahnte Hummel wieder, „starkes Umhergehen ist verdächtig, ich halte unterdes mit Gabriel hier daneben noch einmal Rat." Diese Beratung währte lange Zeit, endlich kam Herr Hummel zurück und sagte ernsthaft: „Jetzt, Frau Professorin, machen Sie sich bereit; wir haben eine Viertelstunde zu gehen, lassen Sie sich unser Tun ruhig gefallen, es ist alles sorgfältig bedacht."

Herr Hummel schellte, Gabriel, der zu dem Späher im Unterstod zurückgekehrt war, trat ein wie gewöhnlich, er zog Schlüssel und einen Schraubenzieher aus der Tasche. „Ich habe die kleine Hintertreppe schon in den ersten Wochen verschlossen und die Tür mit einer großen Schraube gesperrt, die Leute wissen nicht, daß ich die Schlüssel habe." Er ging in einen Nebenraum der Hinterstube und öffnete den Zugang einer verborgenen Treppe. Herr Hummel schlich ihm nach. „Ich will wissen, wo ich wieder eingelassen werden soll," sagte er zurückkehrend zu Frau Ilse. „Wenn ich Sie hinausgeführt habe, muß hier jemand als Ihr Geiſt umherpoltern, sonst dürfte die ganze Mühe vergeblich sein. Gabriel führt Sie die Hintertreppe hinab, während ich zur Vordertür hinausgehe und den Lakaien unterhalte. Ich treffe Sie eine kurze Strecke von diesem Hause im Gebüsch, Gabriel führt Sie zu mir; ich werde mich zurechtfinden." Ilse faßte ängstlich seine Hand. „Ich hoffe, alles soll gut gehen," sagte Herr Hummel bedächtig. „Sorgen Sie für einen Mantel, der Sie so unkenntlich macht als möglich."

Ilse flog an den Schreibtisch und schrieb mit fliegender Eile

die Worte: „Lebe wohl, Geliebter, ich gehe zum Vater.“ Noch einmal überkam sie der Schmerz, sie rang die Hände und weinte. Hummel stand achtingsvoll zur Seite, endlich legte er die Hand auf ihre Schulter: „Die Zeit verrinnt.“ Ilse sprang auf, schloß den Zettel in ein Kuvert, reichte ihn Gabriel und verhüllte schnell ihr Haupt. „Jetzt vorwärts,“ mahnte Herr Hummel mit leisem Gebrumm, „zu beiden Thüren hinaus. Ich gehe zuerst. Ich empfehle mich Ihnen, Frau Professorin,“ rief er laut durch die offene Thür zurück, „wünsche wohl zu ruhen.“ Wichtig schritt er die Treppe hinab, der Lakai stand auf den letzten Stufen. „Kommen Sie einmal her, Jüngling,“ rief Hummel, „ich wünsche Sie nach Ihrem Tode ausgestopft und vor dem Rathause aufgestellt als ein Musterbild von Wahrheitsliebe für spätere Zeiten. Wenn ich wiederkomme, und verlassen Sie sich darauf, ich werde mir das Vergnügen machen, Ihnen meine Hochachtung auszusprechen, dann will ich dem Herrn Professor die ganze Erbärmlichkeit Ihres Daseins enthüllen. Ich habe große Lust, Ihre Nichtigkeitkeit im hiesigen Tageblatte bekannt zu machen, damit Sie zur Vogelscheuche werden für jedermann.“

Der Diener hörte mit gesenkten Augen zu und verneigte sich spöttisch. „Gute Nacht, Höflich,“ rief Herr Hummel hinausgehend, und schlug die Thür hinter sich zu.

Herr Hummel wandelte im Geschäftsschritt vom Hause abwärts zur linken Seite, wo ein Pfad in das Dickicht führte; dort verbarg er seine Gestalt dem trüben Licht der Laternen. Der Regen strömte und der Wind rauschte in den Gipfeln. Herr Hummel sah sich vorsichtig um, als er in die dichte Finsternis des Places trat, an welchem einst Gabriel und der Prinz an den Gespenstern des Schlosses zueinander gesprochen. Ein leises Rascheln im Gebüsch, eine hohe Gestalt trat zu ihm und faßte seinen Arm. „Gut,“ sagte Herr Hummel leise, „vorläufig gerettet. Schnell zurück, Gabriel, und erwarten Sie mich zur Zeit. Wir aber suchen dunkle Wege und melden die Laternen, im Hellen verbergen Sie Ihr Gesicht

unter dem Schleier.“ Ilse schritt am Arm ihres Hauswirts hinein in die Nacht, gedeckt durch den großen Schirm, welchen Herr Hummel über sie hielt.

Im Rücken der Flüchtigen schlugen die Turmglocken die zehnte Abendstunde, als sich die Umrisse der letzten Herberge vor dem Thor von dem düstern Himmel abhoben. „Nicht früher, nicht später,“ sagte Herr Hummel und hemmte den Schritt der eilenden Begleiterin. In demselben Augenblick kam ihnen ein Wagen langsam aus der Finsternis entgegen. Ilse's Arm zuckte. „Ruhig,“ bat Herr Hummel, „sehen Sie nach, ob das Ihre Freunde sind.“

„Ich erkenne die Blässe,“ flüsterte Ilse atemlos. Herr Hummel trat an den verdeckten Kutschersitz, auf welchem zwei Männer saßen, und frug mit schnell erfundener Lösung: „Kröten?“

„Dorf,“ antwortete eine feste Stimme. Der Oberamtmann sprang zu Ilse herab, in dem Wagen rührte sich's, ein Zipfel der Lederdecke wurde geöffnet, eine kleine Hand fuhr heraus. Hummel ergriff und schüttelte sie. „Als Zugabe angenehm,“ sagte er. Ohne ein Wort zu sprechen knöpfte der Oberamtmann die Lederdecke auf. „Meine liebe Freundin,“ rief von innen eine zitternde Frauenstimme. Ilse wandte sich zu Herrn Hummel. „Keine Worte,“ sagte dieser, „gute Fahrt.“ Ilse wurde hinein geschoben, die Frau Oberamtmann faßte Ilse's Arm und hielt ihn kräftig fest. Während Oberamtmann Kollmans das Leder wieder zupnöpfte, begrüßte ihn Herr Hummel. „Ich freue mich,“ sagte er. „Für Austausch der Namen ist die Gelegenheit nicht günstig. Auch ist unsere Klasse in der Naturgeschichte nicht dieselbe, aber die Pünktlichkeit zu rechter Stunde war gegenseitig und der gute Wille.“ Der Oberamtmann schwang sich wieder auf den Kutschersitz und ergriff die Zügel. Er wendete den Wagen, Herr Hummel klopfte noch einmal an das nasse Leder, gemächlich trabten die Pferde ins Freie, dann hörte Herr Hummel einen kurzen Zuruf, mit gestrecktem Lauf ging es in die Finsternis hinein.

Hummel sah dem Wagen nach, bis dieser durch den dichten

Regenschleier verdeckt war, warf noch einen prüfenden Blick auf die leere Straße und eilte wieder der Stadtgegend zu, in welcher das Schloß lag. Durch die entlegenen Teile der Anlagen suchte er den Pavillon; an derselben Stelle, wo Gabriel die Herrin ihm übergeben hatte, tauchte er in den tiefen Schatten der Bäume und tappte vorsichtig durch das nasse Gebüsch bis an die Hinterseite des Hauses. Er fühlte sich an der Wand entlang. „Sehen Sie sich auf die Schwelle,“ flüsterte Gabriel, „ich ziehe Ihre Stiefel aus.“

„Kann diese Hoftollette mir nicht erspart werden?“ summte Hummel, „Strumpfhosen sind gegen meine Natur.“

„Alles ist umsonst, wenn man Sie auf der Treppe hört.“

Hummel schlich hinter Gabriel die Treppe hinauf in finstere Stuben. „Hier sind die Zimmer der Frau Professorin. Sie müssen im Dunkeln auf und ab gehen und zuweilen mit den Stühlen rücken, bis ich Sie rufe. Es ist jetzt noch ein anderer Aufpasser gekommen, sie sprechen unten miteinander, ich fürchte, sie haben einen Argwohn, daß wir etwas im Schilde führen, sie sehen mich sehr von der Seite an. Der Lakai trägt jeden Tag die Lampen aus den Bohnzimmern, daran darf nichts geändert werden, er schöpft Verdacht, wenn er nicht hört, daß jemand in den Nebenstuben umhergeht. Ist alles zur Ruhe, dann verläßt der Lakai das Haus, dann können wir miteinander sprechen.“

„Es ist gegen mein Gewissen, Gabriel,“ brummte Hummel, „in einem fremden Hause ohne Erlaubnis des Eigentümers oder des Mieters zu verweilen.“

„Still,“ mahnte Gabriel ängstlich, „ich höre den Mann auf der Treppe, schließen Sie hinter mir die Tür.“

Herr Hummel stand allein im Finstern, er setzte seine Stiefel neben den Lehnstuhl, umkreiste beide und gab ihnen zuweilen einen Ruck. „Immer zart,“ dachte er, „denn es ist der Tritt einer Professorsfrau. Die Anforderungen, die in diesen Zeiten an einen Hausbesitzer gemacht werden, übersteigen alle Gedanken. Ent-

führung aus fremden Häusern und Damenrollen in nächtlicher Finsternis." Draußen hörte man die Schritte der Männer, er stieß an seine Stiefel. „Dunkelheit in fremdem Hause ist mit nichts wünschenswert," fuhr er bei sich fort, „ich habe immer einen Haß gegen finstere Räume gehabt, seit ich einmal in ein Kellerloch fiel, dieser Nebel ist nur gut für Ragen und Spitzbuben. Das jämmerlichste aber für einen Bürger ist, wenn man ihm seine Stiefel vorenthält." Er hörte einen leisen Tritt im Nebenzimmer, und wieder rückte er an dem Stuhl.

Endlich wurde es still im Hause, Herr Hummel setzte sich in dem Lehnstuhl zurecht und sah sich müde in dem fremden Zimmer um. Von draußen fiel durch einen Riß der Vorhänge ein matter Lichtschein an die Wand, die Quaste eines Vorhanges, der vergoldete Knauf eines Sessels schimmerten in der Dunkelheit. Jetzt zog Herr Hummel unwiderruflich die Stiefel an und ergab sich noch eine Weile mißfälliger Beurteilung der Welt. Indes, seine Bürgerstunde war gekommen, und heut hatte ihn die Reise ermüdet. Er versank allmählich in träumerisches Sinnen, sein letzter deutlicher Gedanke war: „nur in dieser fürstlichen Finsternis nicht schnarchen." Mit diesem Vorsatz schloß er die Augen und sagte den Sorgen der Welt Lebewohl.

Im Schlafe war ihm, als höre er ein leises Geräusch, er öffnete die Augen und blickte in dem Zimmer umher. Undeutlich nahm er wahr, daß eine Wand anders aussah als sonst. Der große Spiegel, welcher in die Wandfläche gefügt war, schien verschwunden, ihm kam vor, als ob eine verhüllte Gestalt in der Wand stehe und sich bewege. Er war ein beherzter Mann, aber der Schreck fuhr ihm durch die Glieder. Er verschanzte sich hinter dem Stuhl. „Ist dies nur ein Schattenspiel," begann er mit stoßender Stimme, „so bitte ich, sich nicht stören zu lassen; ich bewundere die Kunst, aber ich trage meine Geldbörse nicht bei mir. Behaupten Sie aber ein Mensch zu sein, so fordere ich größere Deutlichkeit, ich fordere die landesüblichen Rundungen hinten und vorn. Ich

selbst habe die Ehre, mich Ihnen bei dieser mangelhaften Beleuchtung vorzustellen. Hutfabrikant Heinrich Hummel, meine Legitimation ist in Ordnung, Reisepaß nach Paris." Er fuhr mit der Hand nach der Brusttasche. „Da ein anständiger Bürger verpflichtet ist, sich in diesen gefährlichen Zeiten zu schützen, so steht in meinem Paß polizeilich bemerkt: avec un pistolet. Bitte, dies freundlich zu berücksichtigen." Er zog ein Taschenpistol heraus und hielt es vor sich. Wieder sah er nach der Stelle, nichts war zu sehen. Der Spiegel stand wie vorher. Er rieb sich die Augen. „Dummes Zeug," sagte er, „es war am Ende nur eine verschlafene Einbildung."

Draußen wurde die Haustür geschlossen. Noch eine Weile stand er, argwöhnisch umherblickend, und der Schweiß trat ihm auf die Stirn. Endlich hörte er das Klopfen Gabriels an der Tür. Er öffnete, nahm ihm schnell das Licht aus der Hand, trat zu dem Spiegel und beleuchtete Rahmen und Wand. „Er steht eisenfest," sagte er vor sich hin, „es war nur eine Täuschung." Aber er ergriff doch eilig seinen Hut und zog den Diener aus dem Zimmer. „Für heut ist's genug," brummte er, „ich wünsche, schnell aus diesem Hause geschafft zu werden. Mir ist nicht recht, daß Sie allein hier bleiben, Gabriel. Morgen früh suche ich Sie auf, ich habe den Tag über in der Stadt zu tun. Versuchen Sie, zu schlafen, wir werden beide in unserm Bette an diesen Streich denken, und an sie, welche noch ein sicheres Dach sucht zum Schutz gegen Nachtwind und Gespenster."

Ilse fuhr durch die Nacht. Um sie rauschte der Regen, der Sturm tobte durch die Bäume, hoch spritzte das Wasser aus den Gleisen um Pferde und Wagen. Nur zwischen den Gestalten der Männer auf dem Vordersitz sah sie ein Stück des Nachthimmels, der schwer und schwarz über der Flüchtigen hing. Zuweilen blickte ein Lichtfunke aus dem Fenster eines Hauses, dann wieder nichts als Regen, Sturm und schwarze Nacht. Die Nachbarin hielt immer noch ihre Hand, auch sie schwieg ängstlich während der

unheimlichen Fahrt. Ilse fuhr hinein in die Welt, in eine lichtarme, sturmgepeitschte, tränenreiche Welt. Unsicherheit und bange Sorge überall, wenn sie an den Geliebten dachte, den sie in den Händen des Verfolgers zurückließ, wenn sie das bekümmerte Antlitz des Vaters vor sich sah, und die Fluren des Gutes, wo der Jüngling weilte, dessen Nähe ihr jetzt mit neuem Schmerz drohte. Aber sie saß hochaufgerichtet. „Wenn er zurückkehrt zu der Thür, über welcher die schwarzen Engel schweben, dann wird er vergebens nach seinem Weibe fragen. Ich aber habe getan, was ich mußte, der Herr meines Lebens walte über mir.“

Hinter dem Wagen klang Hufschlag, er kam näher; wo sich der Feldweg zum Gute schied von der großen Landstraße, fuhr auf schäumendem Pferde ein Reiter heran, er rief denen auf dem Kutscherstiz zu, Wagen und Reiter stürmten einige Augenblicke nebeneinander vorwärts, dann hielt der Reiter sein Ross zurück. Der Oberamtmann warf einen Baumzweig in den Wagen. „Den hat der Reiter für Frau Ilse hergebracht, er sei von dem Baum unter ihrem Fenster und die Rechnung sei bezahlt.“

II. Der Obersthofmeister.

Zu derselben Stunde, in welcher Ilse den tröstenden Worten ihres Hauswirts lauschte, fuhr der Wagen des Obersthofmeisters an das Turmschloß der Prinzessin. Erstaunt hörte die Prinzessin die Meldung des Dieners und flog in ihr Empfangszimmer hinab. Der Professor ließ die Truhe mit ihrem Inhalt in sein Zimmer schaffen und hatte sich eben über die Handschrift gebeugt, als der Hofmarschall eintrat, um seines Auftrags ledig zu werden.

Unterdes erwartete die Prinzessin den alten Herrn.

Das Amt des Obersthofmeisters theilte ihm den Ehrendienst bei der Prinzessin zu, es galt für eine achtungsvolle Entfernung von der Person des Fürsten. An dem Flügel des Schloßes, den die Prinzessin bewohnte, sah man seinen Wagen jeden Morgen zu derselben Stunde vorfahren. Sein persönliches Verhältniß zu der jungen Herrin schien kühl, in Hofgesellschaften wurde er von ihr nur soweit schicklich war ausgezeichnet, die Bittsteller erfuhren zuweilen, daß ihre Gesuche ihm mitgeteilt waren. In der Stadt galt er für einen gutherzigen Mann, er wurde wegen seiner Wohltätigkeit von den Bürgern mit Achtung betrachtet und war der einzige unter den Herren des Hofes, über welchen nie ein abgeleitetes Urtheil laut wurde. Er wohnte in einem altfränkischen Hause, von Gärten umgeben, war unverheiratet, und lebte als reicher Mann, ohne nahe Verwandte, still vor sich hin. Er war, wie man annahm, ohne regelmäßigen Einfluß, er stand nicht in Gunst, und wurde deshalb von den jüngeren Kavalieren mit ritterlicher Achtung behandelt. Trotzdem war er dem Fürsten und Hofe unentbehrlich. Er war der Großwürdenträger, notwendig für die Repräsentation, er war Ratgeber in Familienangelegenheiten, Gesandter und Begleiter bei feierlichen Staatshandlungen. Denn er war von früher an den meisten Höfen Europas wohl bekannt, hatte Verbindungen in der großen Diplomatie, er genoß

die besondere Gnade einiger auswärtiger Herrscher, an deren gutem Willen dem Fürsten gelegen sein mußte, und da bei unseren Höfen die Meinung, die ein Hofmann in der Fremde genießt, auch für das Urtheil des Schlosses maßgebend zu sein pflegt, so machte den Obersthofmeister der Briefwechsel, in dem er mit den Leitern auswärtiger Politik stehen sollte, und die reiche Auswahl, welche ihm unter breiten Bändern freistand, für den Fürsten selbst zu einer Autorität, welche ebenso lästig als schätzenswert war, für den Hof aber zum stillen Berater und zur letzten Zuflucht in schwierigen Fragen.

Jetzt öffnete dem alten Herrn der Diener mit tiefer Verbeugung die Thür zum Empfangsraum der Prinzessin. Gleichgültige Fragen und Antworten wurden gewechselt, dann trat die Prinzessin in das Nebenzimmer und forderte ihre treue Kammerfrau durch einen Wink auf, vorn Wache zu halten. Als die Unterredung vor dem Ohr jedes Lauschers gesichert war, änderte sich die Haltung der Prinzessin, sie eilte auf den alten Herrn zu und sah ihm fragend in das ernste Gesicht: „Ist etwas vorgefallen? Nichts Kleines hat Sie veranlaßt, sich hierher in die Wildnis zu bemühen. Was haben Sie Ihrem Töchterchen zu sagen? ist es Lob oder sind es Schelte?“

„Ich erfülle nur meine Pflicht,“ versetzte der alte Herr, „wenn ich mich einstelle, um Ew. Hoheit Befehle entgegenzunehmen, und nachzusehen, ob der Aufenthalt meiner gnädigsten Herrin schicklich vorgerichtet ist.“

„Erzählen kommen zu schelten,“ rief die Prinzessin zurücktretend, „denn Sie haben kein freundliches Wort für Ihr kleines Weibchen.“

Der Obersthofmeister neigte entschuldigend das weiße Haupt. „Wenn ich Ew. Hoheit ernster erscheine als sonst, so sind es vielleicht nur die Grillen eines alten Mannes, welche sich zu ungelegener Zeit eingestellt haben. Ich bitte um Erlaubnis, mich durch Ew. Hoheit Anblick davon zu befreien. Die leidende Gesundheit

des Fürsten legt uns allen Sorge auf, sie mahnt an die Vergänglichkeit jedes Lebens. Selbst der guten Laune des Prinzen Viktor gelang nicht, mich von trüben Gedanken zu lösen."

"Wie geht es dem Vetter?" frug die Prinzessin leicht.

"Er überwindet die Schwierigkeit, ein Prinz zu sein, in seiner wunderlichen Weise," erwiderte der Obersthofmeister, "aber es ist ein tüchtiger Kern in ihm, er vermag wohl ernste Sachen klug zu behandeln. Mich freut," setzte der Hofmann hinzu, "daß meine gnädigste Herrin warm für einen Verwandten empfindet, der Höchstderselben treu ergeben ist."

"Er war gegen mich stets nett und zuverlässig," sagte die Prinzessin obenhin. "Jetzt aber haben Sie mich hart genug gestraft. Was Sie mir zu sagen haben, darf zwischen uns beiden nicht so verhandelt werden." Sie faßte einen Sessel und schob ihn in die Mitte der Stube. "Hier sitzen Sie nieder, mein würdiger Herr, und mir erlauben Sie, daß ich die Hand des Freundes fasse, wenn er mir sagt, was ihm um meinetwillen Sorge macht." Sie rückte sich ein niedriges Taburett herzu, hielt mit beiden Händen die Rechte des alten Herrn und sah ihm spähend in die Augen. "Hoheit kennen das Mittel, mir zu dreister Bitte Mut zu machen," sagte der Hofmann lächelnd.

"So ist's besser," rief die Prinzessin erleichtert, "ich höre die Stimme und ich halte die Hand, denen ich am liebsten vertraue."

"Ich aber wünsche Ew. Hoheit eine stärkere und nähere Stütze als mich selbst," begann der alte Herr ernsthaft.

Die Prinzessin fuhr in die Höhe. "Das also war's, was Erzellenz zu dieser Reise bestimmte?" rief sie ängstlich.

"Das war die Sorge, welche mich beschäftigte. Es ist nichts weiter als eine Ansicht," entschuldigte der Obersthofmeister sein Haupt neigend.

"Und das soll mich ruhiger machen?" rief die Prinzessin. "Was hat mir bis jetzt die Möglichkeit geschafft zu leben, als Ew. Erzellenz Ansichten."

„Da Ew. Hoheit, noch in der Witwentrauer, zur Heimat gefordert wurden, war mir der Wunsch des Fürsten willkommen, weil ich dadurch das Recht erhielt, dies Gespräch mit Ew. Hoheit zu führen.“ Er wies mit seiner Handbewegung auf den Sitz, die Prinzessin eilte wieder an seine Seite. „Auch jetzt, wo ich Ew. Hoheit vor mir sehe in dem heltern Glanz der Jugend, überreich ausgestattet, andere zu beglücken und des besten Glückes theilhaftig zu werden, vermag ich den Gedanken nicht abzuwehren, daß Ihnen unrecht ist, auf die Freuden des Hauses zu verzichten.“

„Ich habe dies Glück genossen, und habe es verloren,“ rief die Prinzessin. „Jetzt bin ich vertraut mit dem Gedanken, manchem zu entsagen. Ich suche mir dafür eine Entschädigung, welche auch Sie nicht für unwürdig halten.“

„Es ist ein Unterschied zwischen uns von mehr als fünfzig Jahren,“ sagte der alte Herr. „Was mir, dem unbedeutenden Manne, freisteht, das wird der Tochter des hohen Geschlechtes nicht ebenso leicht gestattet. Ich bitte meine geliebte Herrin um Erlaubnis,“ fuhr er mit leiser Stimme fort, „heut an den Vorhang zu rühren, welcher ein finsternes Bild aus Ihrer frühen Jugend verhüllt. Sie waren Zeugin der Szene, welche den Fürsten von Ihrer erlauchten Mutter schied.“

„Es ist eine dunkle Erinnerung,“ flüsterte die Prinzessin, ängstlich zu dem alten Herrn aufsehend, „die Mutter machte dem Fürsten Vorwürfe, es war etwas über den unseligen Pavillon. Der Fürst geriet in eine Aufregung, die furchtbar war. Ich, das kleine Mädchen, lief herzu und umschlang das Knie der Mutter, er schleuderte mich fort, —“ die Prinzessin verhüllte die Augen. Der alte Herr machte eine abwehrende Bewegung und erwiderte ablenkend: „Die Nachwirkung dieses Ereignisses wurde verderblich für das Leben einer edeln Frau, aber auch für Sie selbst. Damals äußerte sich zuerst die krankhafte Reizbarkeit des Fürsten, welche seitdem seine Stimmung verdüstert. Von jener Stunde steht der Fürst in Ihnen eine lebende Zeugin dessen, was er selbst

als seine Krankheit und seine Schuld empfindet. Er hat sich jahrelang bemüht, Ihnen durch Güte und Aufmerksamkeit jenen Eindruck zu verwischen, er hat nie geglaubt, daß ihm das gelungen ist. Scham, Argwohn, Furcht haben ihm stets wieder das Verhältniß zu Ihnen verdorben. Er will Sie nicht von sich lassen, weil er fürchtet, daß Ihr Vertrauen einem andern Menschen verraten könnte, was er selbst sich zu bergen bemüht ist. Er hat widerwillig der ersten Werbung nachgegeben, er wird auch eine zweite sehr unfreundlich empfangen, denn er wünscht nicht, Ew. Hoheit wieder vermählt zu sehen. Wohl aber freut er sich in den Stunden, wo über seinem ungewöhnlichen Geist finstere Wolken liegen, des Gedankens, daß Ew. Hoheit das Recht verlieren könnten, ihm in der Stille Vorwürfe zu machen. In ihm nagt, daß er die fürstliche Würde seiner Gemahlin tödlich gekränkt hat, ihn beschäftigt jetzt der Gedanke, daß auch Ew. Hoheit über andern Verhältnissen vergessen könnten, was Beruf einer Fürstin ist."

„Er hofft vergebens," rief die Prinzessin außer sich. „Nie wird eine unwürdige Leidenschaft mich vor seine Füße werfen; nicht umsonst bin ich das Kind Ihrer Sorge gewesen."

„Was ist unwürdig für eine Fürstin?" frug der Obersthofmeister nachdenkend. „Daß Ew. Hoheit sich frei erhalten von den kleinen Passionen, welche bei der Quadrille eines Maskenballes aufplattern, davon ist man überzeugt. Aber auch das geistvolle Spiel mit schönen und großen Interessen vermag einer Frau das Leben zu stören. Leicht hängt sich Schwärmerei an den feinsten geistigen Genuß, mehr als einmal ist ein Weib gerade da in der größten Gefahr gewesen, wo sie, von außen kräftig angeregt, sich höher, freier, edler fühlte als sonst. Es ist schwer, eine entzückende Musik zu hören, und dem Künstler, der sie uns geschaffen, warme Theilnahme zu versagen."

Die Prinzessin sah vor sich nieder.

„Geseht den Fall," fuhr der Obersthofmeister fort, „daß ein Kranker in galliger Laune so grübelte und für solchen Zweck

handelte, die Gesunde würde sich wohl hüten, ihm den Willen zu tun."

"Sie würde sich aber auch nicht stören lassen in dem, was sie für Ehre und Reichthum ihres Lebens hält," rief die Prinzessin zu dem Alten aufsehend.

"Gewiß nicht," versetzte dieser, "wenn solche Güter in der That durch die spielende Hingabe einer Frau an Kunst oder Wissenschaft zu erwerben sind. Am schwersten wird eine Fürstin dabei Befriedigung finden. Niemand verdankt einer Frau aus dem Volke, wenn sie eine große Begabung zum Lebensberuf macht; vermag sie, als Sängerin oder Malerin sich zu befriedigen und anderen zu gefallen, so lacht ihr alle Welt freudig entgegen. Wenn aber meine gnädigste Prinzessin ihre schöne musikalische Anlage benutzen wollte, öffentliche Konzerte zu geben, weshalb würden die Menschen darüber die Achseln zucken? Nicht, weil Ew. Hoheit Talent geringer ist als das einer andern Künstlerin, sondern weil man Ihrem Leben andere Aufgaben zuteilt. Die Nation stellt an ihre Fürsten sehr bestimmte ideale Forderungen. Wenn leider den fürstlichen Herren unserer Zeit nicht leicht wird, diesen Idealen zu entsprechen, für die Frauen der erlauchten Geschlechter macht die ernste Richtung der Gegenwart dies eher möglich als in meiner Jugend. Eine Fürstin unseres Volkes soll das edle Vorbild einer guten Hausfrau sein, nichts mehr, nichts anderes. Treu und wohlthuend und fest gegen ihren Gatten, sorgfältig in den Pflichten des Tages, warmherzig gegen Bedürftige, gütig und teilnehmend gegen alle, denen der Vorzug wird ihr zu nahen. Hat sie Geist, sie soll sich hüten zu glänzen, hat sie Talent für die Geschäfte, sie soll sich wahren eine Intrigantin zu werden. Sogar die schöne Meisterschaft geselliger Tugenden wird sie mit größter Bescheidenheit üben. Wohlgewogenes Gleichgewicht der weiblichen Vorzüge ist der beste Schmuck einer Fürstin, ihre höchste Ehre, daß sie liebenswerter und besser ist als die andern, ohne daß man darüber erstaunt, in allem gut und tüchtig, nach

keiner Richtung anspruchsvoll. Denn sie steht zu hoch, um für sich zu begehren und zu erobern.“

Die Prinzessin saß neben dem Sprechenden, das Haupt auf den Arm gestützt, sie sah traurig vor sich hin.

„Meine teure Fürstin hört dergleichen nicht zum erstenmal aus meinem Munde. Oft habe ich um die Gefahr gesorgt, welche Ihnen ein hochfliegender Geist und die behende Einbildungskraft bereiten, das Wiegen Geschenk einer neidischen Fee, welche Ew. Hoheit zu glänzend und verführerisch machte. Denn diese herrliche Begabung trägt die Schuld, daß Sie keine vornehme Natur sind, wie Ihr erlauchter Bruder, der Erbprinz. Zu lebhaft ist das Verlangen sich geltend zu machen und auf andere zu wirken. Den Bruder durfte man mit vollem Vertrauen seiner guten Art überlassen, jedes Einreden in seine Seele war bei dem vielgeplagten Kinde vom Übel. Die reiche Künstlernatur aber, welche mit so großen Augen auf mich sieht, habe ich stets vor einer feinen Koketterie der Empfindung zu schützen gesucht. Ich bin jetzt ein harter Mahner an hohe Pflichten, weil ich Gefahren ahne, welche diese eroberungslustige Seele über sich und andere heraufbeschwört.“

„Ich höre aus liebevollen Worten einen harten Vorwurf,“ erwiderte die Prinzessin gehalten. „Ich soll mich vermählen, — um vornehm zu werden.“

„Meiner lieben Hoheit wünsche ich, daß sie dieses große Ziel erreiche als Hausfrau eines Gemahls, der Ihrer Hingabe nicht unwert ist. Nur auf diesem Wege darf eine Fürstin wahres Glück erwarten. Auch dies Glück wird nicht ohne Entsagung erworben, ich weiß es, jedem ist schwer, sich selbst zu beschränken, wer im Purpur geboren ist, übt diese Tugend zehnmal schwerer als ein anderer. Verzeihung,“ fuhr er fort, „ich bin geschwählig geworden, wie uns Alten vom Hofe zuweilen begegnet.“

„Nicht zu viel hat mir mein Freund gesagt, noch zu wenig,“ rief die Prinzessin bewegt. „Mir ist der Gedanke lieb geworden, still vor mich hinzuleben, umgeben von Männern, die mich das Höchste

lehren, was eine Frau zu erwerben vermag. Auch auf diesem Wege finde ich zarte Pflichten, edle Bande, welche mich mit den Besten vereinen, auch ein solches Leben ist einer Fürstin nicht unwert; mehr als eine hat in früherer Zeit dies Los gewählt, und die Nachwelt denkt ihrer mit Achtung."

"Ew. Hoheit meint nicht Königin Christine von Schweden," versetzte der Obersthofmeister. "Aber auch anderen war solche Wahl selten zum Heil. Denn Ew. Hoheit erwäge, wenn eine Fürstin sich mit weisen Männern umgibt, sie meint dabei immer einen Mann, der ihr der weiseste ist."

Die Prinzessin schwieg und sah vor sich hin.

"Wir haben lange der Fürstinnen gedacht," begann der alte Herr, "man darf auch das Schicksal der Männer beachten, welche durch zarte Bande an das Leben einer erlauchten Frau geschlossen werden. Gesezt, es gelänge, einen Freund zu finden, der ohne unziemliches Fordern mit Selbstverleugnung und völliger Ergebenheit sein Leben den bewegten und wechselvollen Tagen einer Fürstin widmet: viel muß er aufopfern und entbehren. Recht des Mannes ist, daß das Weib sich ihm hingibt; hier soll ein Mann die Kraft, ja auch die Leidenschaft seiner Natur in Fesseln legen für eine Frau, welche nicht ihm gehört, der er nur vorsichtig in einzelnen Stunden nahen darf wie der Freund dem Freunde, die ihn selbst betrachtet als eine gewiß sehr wertvolle Habe, zuerst als schönen Schmuck, zuletzt im besten Fall als nützlichcs Hausgerät. Am schlechtesten steht auf diesem Posten der Künstler, der Gelehrte, ich habe immer vor solchem wandelnden Konversationslexikon eines fürstlichen Haushalts Bedauern gefühlt. Auch große Talente gleichen dann den Philosophen des alten Roms, welche mit langem Bart und dem Mantel ihrer Schule im Schweif einer vornehmen Dame durch die Straßen zogen."

Die Prinzessin stand auf und wandte sich ab.

"Besser allerdings ist die Lage des Mannes," schloß der Obersthofmeister, "dem seine Persönlichkeit gestattet, das ganze Leben

seiner hohen Freundin durch stille Arbeit zu leiten. Aber auch er muß nicht nur selbst das Schönste wissen, er wird auch seiner Herrin beim reinsten Willen nicht immer ein Glück sein. Wer mehr sein will als ein treuer Diener, der vermindert die Sicherheit seiner Herrin. Wird solche ritterliche Hingabe angeboten, so mag ein edles Weib zögern, sie anzunehmen; sie hervorzulocken, ziemt einer Fürstin nicht.“

Der Prinzessin stürzten die Tränen aus den Augen, sie wandte sich schnell dem Alten zu. „Ich kenne ein solches Leben,“ rief sie, „das in unaufhörlicher Selbstverleugnung drei Frauen unseres Hauses zum Segen war. O mein Vater, ich weiß wohl, was Sie uns gewesen sind, haben Sie Geduld mit Ihrem armen Pflegekinde, ich ringe gegen Ihre Worte, es wird mir schwer, ihnen mein Ohr zu öffnen, und doch weiß ich, Sie sind der einzige sichere Halt, den ich bis jetzt im Leben gehabt habe, Ihre Mahnung der einzige Zuruf, der meine Jugend vor dem Verderben bewahrte.“ Wieder faßte sie seine Hand und ihr Haupt sank an seine Schulter.

„Ich habe Ihre Großmutter geliebt,“ erwiderte der alte Herr mit zitternder Stimme, „es war in einer Zeit, wo dergleichen leichtfertig aufgefaßt wurde, ein reines Verhältniß, ich habe für sie gelebt, ich habe ihr täglich entsagt; sie war doch unglücklich, denn sie war Gemahlin eines andern Mannes, und gerade die heiligsten Pflichten wurden ihr durch mein Leben erschwert. Ich habe Ihre Mutter als sorglicher Diener behütet, ich habe doch nicht verhindert, daß sie unglücklich wurde und in dem Gefühl ihres Elends starb. Jetzt halte ich das dritte Geschlecht an meinem Herzen und ich möchte, bevor ich von hier scheide, daß mein Leben und das Leiden der Mütter Ihnen zur Lehre sei. Habe ich je für Sie gesorgt, so tue ich es jetzt, hat mein liebes Kind je aus meinen Worten das Herz eines väterlichen Freundes gefühlt, so soll sie jetzt meinen Rat nicht gering achten, wie nüchtern er auch glänzende Träume störe.“

„Ich will Ihrer Worte denken,“ rief die Prinzessin, „ich will mich mühen, zu entsagen, aber, Vater, mein gütiger Vater, es wird mir schwer.“

Der alte Herr rückte sich schnell zusammen und unterbrach ihre Worte. „Es ist genug,“ sagte er in der Haltung seines Amtes, „Hoheit haben heut große Rücksicht gegen mich geübt, noch leben andere, welche auch ihren Anteil an höchster Huld begehren.“

Es klopfte an der Thür, die Kammerfrau trat ein. „Der Diener meldet, daß Fräulein Gotlinde und die Herren im Speisezimmer harren.“

„Ich habe mit Sr. Excellenz noch über Geschäfte zu sprechen,“ antwortete die Prinzessin leise, „ich lasse Gotlinde bitten, bei unserm Gast meine Stelle zu vertreten.“

Der Abend lag über dem Turmschloß, die Fledermaus flatterte aus ihrem Schlupfwinkel in der geräumten Kammer, sie zog ihre Kreise im Hofraum des Schlosses und schnalzte verwundert, daß sie in einer leeren Behausung erwacht war. Die Eule flog in die Turmluke und suchte mit runden Augen nach der alten Stuhllehne, von der sie sonst auf die dummen Mäuse gelauert hatte, und die Totenuhr, die der Gelehrte aus der einsamen Kammer unter die lebenden Menschen hinabgetragen hatte, nagte und tickte auf der Treppe und in den Zimmern des Schlosses. Der Regen schlug an die Mauern und der Sturmwind heulte um den Thurm. Das Weib des Gelehrten fuhr durch die Nacht flüchtig wie ein gehektes Wild, er aber schritt noch in seinem Zimmer auf und ab und formte träumend aus den gefundenen Blättern die ganze verlorene Handschrift. Und wieder wunderte er sich, daß sie ganz anders aussah, als er seit Jahren gedacht hatte.

Auch um das Fürstenschloß in der Residenz heulte der Wind und große Regentropfen schlugen an die Fenster, auch dort tobten die Gewalten der Natur und forderten Zugang in die feste Burg der Menschen. Säle und geschmückte Zimmer füllte das

Dunkel der Nacht wie ein finsterner Rauch, nur die Laternen aus den Anlagen warfen ihren bleichen Schein durch die Fenster, er hing an den Hüllen der Kronleuchter und dem goldenen Zierat der Wände und machte die Öde der menschlichen Räume noch trauriger. Die Schloßuhr rief in melancholischem Schlage durch das Haus, daß die erste Stunde des neuen Tages gekommen sei. Dann wieder Stille, öde Stille überall. Zuweilen knisterte es in dem Parkett des Fußbodens, und durch eine geöffnete Scheibe blies der Zugwind in die Vorhänge, welche schwarz um die Fenster hingen wie Leichenschmuck, der aufgesteckt wird beim Begräbniß eines Hausgenossen. Hier und da schien ein spärlicher Strahl aus der Tiefe auf die Bilder an der Wand, dort hingen in der fremden Tracht ihrer Zeit die Ahnen des Fürstenhauses, und wenn bei Tage der Kastellan die neugierigen Fremden durch die Säle geleitete, dann nannte er ihre Namen und sprach die Worte des Lobes über sie, welche er eingelernt hatte. Viele Geschlechter hatten in diesen Räumen gehaust, stattliche Männer und schöne Frauen hatten sich hier im Reigen geschwungen, in goldenen Bechern war der Wein geflossen, gnädige Worte, festliche Rede und das leise Gemurmel der Liebe waren hier gehört worden, der Glanz jeder früheren Zeit war überboten durch reicheren Zierat der späteren. Alles aber war verschwunden und verweht, über den bunten Farben lag die Schwärze der Nacht und des Todes. Die sich einst hier verbeugt und des bunten Gewühls geladener Gäste gefreut, sie alle waren hinabgestiegen zur Tiefe, nichts war geblieben in dieser Stunde als traurige Leere und unheimliche Stille und eine einzelne Gestalt, welche geräuschlos wie ein Geist auf dem glatten Boden dahinschlich. Es war der Herr dieses Schlosses. Das Haupt vorgebeugt wie im Traume, ging er bei den Bildern seiner Ahnen vorüber.

„Das scheue Reh entlief,“ flüsterte er, „der Panther sprang zu kurz, heulend schleicht er, das Haupt gesenkt, in seine Kluft zurück. Die große Kaze konnte ihre Krallen nicht bergen. Die

Jagd ist aus, es ist Zeit, den Hammer dieser Brust in Ruhe zu setzen.

„Es war nur ein Weib, ein kleines unbekanntes Menschenleben, aber die Gaunerin Phantasie hat meine Sinne an ihren Leib gebunden, ihr allein gehört, was ich von Wärme und Hingabe für das Menscheivolk übrig habe.“ Er blieb vor einem Bilde stehen, auf welches das trübe Licht einer gedämpften Lampe fiel. „Du Alter im Harnisch weißt, wie einem ums Herz ist, der flüchtig von Haus und Hof zieht und seinem Feind überlassen muß, was ihm lieb war. Als du aus dem Schlosse deiner Väter eilstest, ein heimatloser Flüchtling, verfolgt von der Meute fremder Söldner, da war dir elend zu Mut und du warfst einen wilden Fluch hinter dich. Armer fühlt sich dein Enkel, der jetzt flüchtig durch das Erbe gleitet, das du ihm hinterlassen, dir blieb die Hoffnung im harten Herzen, ich habe heut alles verloren, wofür zu atmen der Mühe lohnt. Sie ist meinen Wächtern entflohen. Wohin? Auf den Stein zu ihrem Vater! Fluch der Stunde, wo ich selbst, durch ihre Worte getäuscht, den Knaben in ihre Berge sandte.“

Er schlich weiter. „Die dritte Station auf dem Wege zum Erbe,“ grübelte er, „ist eitles und nichtiges Spiel und bubenhafte Lücke. So sagte der gelehrte Pedant. Es traf ein, ich bin entstellt zu einem kindischen Zerrbild meiner Natur. Kläglich ist das Geflecht des Netzes, welches ich um ihre Glieder legte, fester Wille vermochte es im Augenblick zu zerreißen. Er hatte recht, knabenhaft war das Spiel. Durch einen Federbart wollte ich ihn festhalten, und bevor noch die Kunst des Magisters ihre Wirkung getan, störte ich mir selbst den Erfolg durch die zitternde Hast meiner Leidenschaft. Wenn ihm die Kunde kommt, daß sein Weib entflohen, dann schnürt auch er seine Bücher und höhnt mich in sicherer Ferne. Schlechter Spieler, der an die Spielbank trat mit gutem Vorsatz, Stück um Stück auf das grüne Tuch zu setzen, und der im Wahnsinn den Beutel hinwarf und durch eine Kugel alles verlor. Fluch über ihn und mich! Er darf nicht von mir, er darf sie nicht

sehen. Doch was nützt ihn zu halten, wenn ich nicht seine Glieder in Eisen schmiede oder seinen Leib da unten berge, wo wir alle geborgen werden, wenn die andern Nacht erhalten, sich unser zu entledigen. Du lügst, Professor, wenn du mich deinen alten Kaisern vergleichst. Mir graut bei dem Gedanken an Dinge, die jene lachend taten, und mein Hirn weigert sich zu denken, was einst ein kurzer Wink der Hand befahl.

„Eine Kugel und ein Würfel für zwei,“ fuhr er fort, „das ist ein lustiges Spiel, von meinesgleichen erfunden. Wie's trifft, der eine fällt, der andere springt davon. Wir würfeln, Professor, wer von uns beiden dem Gegner diesen letzten Dienst erweist. Und ich werde dir zunicken, du Träumer, wenn ich der Glückliche bin, der zur Ruhe gebracht wird.“

„Reicht dein Wiß aus, Philosoph, dein Schicksal vorauszu- sehen, wie jenem alten Sterndeuter gelang, den dein Liberius nach der eigenen Zukunft frug? Laß uns versuchen, wie weise du bist.“

Er stand wieder still und sah unruhig auf die dunkeln Bilder. „Ihr schüttelt mit den Köpfen, ihr Alten an der Wand, mancher von Euch hat getan, was anderen leid wurde, ihr seid alle ehrenvoll eingesargt mit Trauermarschall und Leichensperd, man hat Lieder gesungen euch zu Ehre und die Gelehrten haben lateinische Wehklagen geschmiedet und geseufzt, daß der goldene Regen aufhörte, der aus eurer Hand auf sie herabfiel. Dort steht einer von euch,“ rief er und sah mit starrem Auge in einen Winkel, „dort schwebt der Wehegeist heran, der schwarze Schatten, der durch dieses Haus fährt, wenn das Unglück naht, die Schuld und die Buße. Es fährt dahin, die Narren zu schrecken, wesenlos, ein Spuk meiner franken Laune. Ich sehe, wie es die Hand hebt, es scheucht, und mir graut vor der Malerei meines Gehirns. Hinweg,“ rief er laut, „hinweg! Ich bin der Herr des Hauses!“ Er lief durch die Zimmer und strauchelte, der schwarze Schatten eilte hinter ihm. Der Fürst stürzte auf den Fußboden.

Er rief laut nach Hilfe in dem öden Raum. Als der vertraute Diener aus dem Vorzimmer des Fürsten herzuellte, fand er seinen Herrn auf der Erde liegen. „Ich hörte einen gellenden Ruf,“ rief der Fürst, sich wild erhebend, „wer hat geschrien über meinem Haupt?“

Der Diener versetzte zitternd: „Ich weiß nicht, wer es war, ich hörte den Ruf und eilte herbei.“

„Ich war es wohl selbst,“ sagte der Fürst tonlos, „mich überkam die Schwäche.“

Am frühen Morgen rief der Professor den Kastellan und stürmte die Turmtreppe hinauf, er fuhr in der Kammer umher und rückte an Böhlen und Brettern, er fand manchen vergessenen Kasten, nicht den, welchen er suchte. Er ließ den Kastellan jeden Nebenraum des Schlosses öffnen, schritt durch die Böden und Keller, nirgend eine Spur. Er suchte bei dem Förster, welcher in einem Nebenhause wohnte, auch dieser wußte keine Auskunft zu geben. Als der Gelehrte wieder in sein Zimmer trat, legte er das Haupt auf seine Hände. Aber er schalt sich und bändigte sich. „Zu sehr habe ich die kühle Umsicht verloren, welche Frits die höchste Tugend des Sammlers nennt. Gewöhne dich an den Gedanken zu entsagen und prüfe ruhig die Hoffnung, welche noch dauert. Sei auch nicht undankbar für das wenige, das du gewonnen.“ Aber ihm wurde schwer, bei den gefundenen Blättern zu verweilen, und er ging wieder sinnend auf und ab. Er hörte Stimmen im Hofe, eiliges Laufen in dem Gange, endlich meldete ein Lakai die Ankunft des Fürsten, und daß dieser den Professor beim Frühstück zu sehen wünsche.

In der Turmseite, welche der Morgensohne entgegenlag, war unter blühendem Gesträuch die Tafel gedeckt. Als der Professor unter das Dach trat, welches die Stelle vor Regen und Sonnenstrahlen schützte, fand er neben der Dienerschaft auch die Forstbeamten aufgestellt, und außer dem Marschall den Obersthof-

meister, welcher unruhiger als der Professor die plötzliche Ankunft des Fürsten bedachte.

Der alte Herr näherte sich dem Gelehrten und sprach Gleichgültiges. „Wie lange gedenken Sie hier zu bleiben?“ frug er verbindlich.

„Ich werde um Erlaubnis bitten, in der nächsten Stunde nach der Stadt abzureisen, ich bin fertig.“

Es währte lange, bis die Herrschaften kamen. Als der Fürst aus der Thür trat, fiel sein leidendes Aussehen allen Anwesenden auf, seine Bewegungen waren hastig, die Züge verstört, die Blicke fuhren unstet über die Gesellschaft. Er wandte sich zuerst mit harter Frage an den Förster. „Wie durften Sie das widrige Geschrei der Dohlen am Turme leiden? Es war Ihre Sache, dort aufzuräumen.“

„Ihre Hoheit, die Frau Prinzessin, hatte in vorigem Sommer für die Vögel gebeten.“

„Mir ist der Ton unerträglich,“ sagte der Fürst, „bringen Sie Gewehre und machen Sie sich bereit, einigemal darunter zu schießen.“

Da der Verbrauch von Jagdpulver zu den regelmäßigen Landfreuden des Hofes gehörte, und der Fürst auch in der Umgebung des Schlosses gern selbst einmal auf einen Raubvogel oder ein anderes lockendes Ziel sein Gewehr richtete, fand der Hof diesen Auftrag weniger hart als der Gelehrte.

Der Fürst wandte sich an den Obersthofmeister. „Ich bin überrascht, Erzellenz hier zu finden, ich wußte nicht, daß auch Sie sich für dies Stilleben Urlaub erteilt haben.“

„Mein gnädigster Herr dürfte überrascht sein, wenn ich meine Pflicht nicht getan hätte. Es war meine Absicht, Eurer Hoheit noch heute in der Residenz über das Befinden der Frau Prinzessin zu berichten.“

„Also darum!“ bemerkte der Fürst spöttisch, „ich hatte ver-

geffen daß mein Obersthofmeister seines Wächteramtes nicht müde wird."

"Ein Amt, das man fast ein halbes Jahrhundert im Dienst des erlauchten Hauses geübt hat, wird zur Gewohnheit," erwiderte der Obersthofmeister. „Ew. Hoheit haben den Eifer eines Dieners, der sich gern nützlich machen möchte, sonst mit Nachsicht beurtheilt."

Der Fürst wandte sich an den Hofmarschall und frug mit gedämpfter Stimme: „Will er bleiben?"

Der Hofmarschall versetzte gedrückt: „Es war kein Versprechen, nicht einmal ein Wunsch aus ihm zu holen."

„Ich wußte es bereits," unterbrach der Fürst rauh. Er kehrte sich zu dem Professor, und zwang sich heftig zu freundlicher Miene, als er sagte: „Ich habe von meiner Tochter gehört, welchen Verlauf Ihr Feldzug gegen Stuhlbeine genommen hat. Ich wünsche darüber noch mit Ihnen allein zu sprechen."

Man nahm Platz. Der Fürst starrte vor sich hin und trank einige Gläser Wein, auch die Prinzessin saß schweigend, es war eine einsilbige Unterhaltung. Nur der Obersthofmeister wurde gesprächig, er frug nach einer Büste Windelmanns und sprach von dem lebhaften Anteil, welchen die Nation jedem ungewöhnlichen Schicksal ihrer geistigen Führer zuwendet.

„Es muß doch ein angenehmes Gefühl sein," sagte er verbindlich zum Professor, „gewissermaßen von der ganzen gebildeten Welt gehütet zu werden. In hundert Fällen vergeht das Privatleben unserer großen Gelehrten ohne besondere Ereignisse und doch beschäftigt sich unser Volk so gern mit dem Lebenslauf der Geschiedenen. Wen ein günstiger Zufall mit Herren Ihresgleichen in Verührung setzt, der mag sich versehen, daß er nicht unter den Händen später Biographen für alle Ewigkeit mit einem entstellenden Strich versehen wird. Ich gestehe," fügte er lächelnd hinzu, „daß diese Scheu mich mancher lehrreichen Bekanntschaft beraubt hat."

Der Professor erwiderte ruhig: „Das Volk ist sich bewußt, daß es zuerst durch die Arbeit der Studierstuben aus dem Elend herausgekommen ist, bei längeren Erfolgen im politischen Leben wird auch die Teilnahme an den Trägern unserer bisherigen Kultur auf ein bescheideneres Maß zurückgeführt werden.“

„Ich habe dem Fürsten erzählt, daß Sie hier noch etwas gefunden,“ bemerkte die Prinzessin über den Tisch.

„Da ist nahebei ein merkwürdiger Fund in altem Hünengrabe gemacht,“ knüpfte der Obersthofmeister an und berichtete weitläufig über Totenurnen.

Aber der Fürst selbst wandte sich an den Gelehrten. „Jetzt ist doch Hoffnung, daß sich auch das übrige finden wird.“

„Leider weiß ich nicht mehr, wo ich suchen soll,“ entgegnete der Professor.

„Was Sie gefunden haben,“ fuhr der Fürst mit Selbstüberwindung fort, „ist also unbedeutend.“

Dem Professor war nicht recht, daß die Rede wieder auf die Handschrift kam, er empfand Mißbehagen von seinem Römer zu erzählen. „Es sind einige Kapitel aus dem sechsten Buch der Annalen,“ versetzte er mit Haltung.

„Als Ew. Hoheit in Pompeji standen,“ fiel der Obersthofmeister ein, „erregten die eingetragenen Aufschriften der Wände Aufmerksamkeit. In diesen Tagen fiel mir eine hübsche Abhandlung darüber in die Hand. Es ist fesselnd, das lebhafte Volk des alten Unteritaliens in den unbefangenen Äußerungen seiner Liebe und seines Hasses zu beobachten. Man fühlt sich bei den naiven Ausrufungen der kleinen Leute fast ebenso lebhaft in die alte Zeit versetzt, als wenn man jetzt ein Zeitungsblatt in die Hand nimmt, das vor mehreren Jahren geschrieben wurde. Wer den Bürgern Pompejis gesagt hätte, daß man nach achtzehn Jahrhunderten noch wissen würde, wen sie in zufälliger Verstimmung einmal feindselig behandelt haben, dem hätten sie es schwerlich geglaubt. Wir freilich sind vorsichtiger.“

„Also das war der Haß kleiner Leute,“ bemerkte der Fürst zerstreut, „Tacitus weiß davon nichts, ihn kümmert der Skandal des Hofes. Wahrscheinlich hatte er auch ein Hofamt.“

Die Prinzessin sah unruhig auf den Fürsten. „Ist von dem Inhalt der beiden Pergamentblätter auch etwas für uns Frauen belehrend?“ frug sie wieder ablenkend.

„Nichts Neues,“ antwortete der Gelehrte, „da, wie ich die Ehre hatte, Ew. Hoheit zu sagen, uns dieselbe Stelle bereits aus einer italienischen Handschrift bekannt ist. Es sind kleine Ereignisse im römischen Senat.“

„Zank der versammelten Väter,“ warf der Fürst nachlässig ein, „es waren elende Sklaven. Ist das alles?“

„Am Schluß stand noch eine Anekdote aus dem Privatleben des Tiberius. Der verstörte Geist des Fürsten klammert sich an die Astrologie; er ruft Sterndenter zu sich und läßt in das Meer schlendern, die er in Verdacht eines Betruges hat. Auch der kluge Thrasyllus wird über den verhängnisvollen Felsenpfad zu ihm geführt, er verkündet die verborgenen Geheimnisse des kaiserlichen Lebens. Da forschte Tiberius lauernd, ob er auch wisse, was ihm selbst der gegenwärtige Tag bringen werde. Der Philosoph fragt die Gestirne und ruft zitternd aus: „Bedenklich ist meine Lage, ich sehe mich in Todesgefahr.“ An dieser Stelle bricht unser Bruchstück ab. Der Vorfall mag sich wiederholt haben, dieselbe Anekdote haftet auf mehr als einem Fürstenleben.“

Um die Zinne des Turmes flog die Schar der Dohlen, sie schwasteten und schrieten und erzählten einander, daß unten der Weidmann stand, der ein Wild suchte.

Der Fürst erhob sich schnell. „Diesem Geschrei der schwarzen Vögel soll ein Ende gemacht werden,“ er winkte dem Büchsenspanner. Der Mann trat heran und legte ein Gewehr in die Hand des Fürsten. Der Fürst setzte den Kolben auf die Erde und wandte sich zu dem Professor, während die Prinzessin benruhigt durch

die letzten Worte des Gelehrten mit ihrem Gefolge abseits stand und um Fassung rang.

„Die Prinzessin hat mit gesagt,“ begann der Fürst, „daß Sie Bedenken tragen, einen Wunsch zu erfüllen, der uns allen große Bedeutung gewonnen hat. Ich hoffe, daß die Hindernisse nicht unüberwindlich sein werden.“

„Mir gleut,“ versetzte der Professor, erfreut durch die gütigen Worte des Fürsten, „einen so ehrenvollen Antrag ruhig zu erwägen. Ich habe nicht nur auf meine Wissenschaft Rücksicht zu nehmen, auch auf anderes.“

„Worauf?“ frug der Fürst.

„Auf den Wunsch einer geliebten Frau,“ sagte der Professor. Ein plötzliches Zucken kam über die Glieder des Fürsten.

„Und wie betrachten Sie Ihr Verhältniß zu mir?“ frug der Fürst mit heiserer Stimme.

Der Gelehrte sah den Fürsten an, aus den Augen sprühte tödlicher Haß und der glitzernde Schein des bösen Blickes, er sah die Mündung des Gewehres gegen seine Brust gerichtet und daß der gehobene Fuß des Fürsten um den Drücker fuhr. Der Wetterstrahl zuckte, kein Raum zur Flucht, keine Zeit zur Regung; der Gedanke des letzten Augenblicks fuhr ihm durch das Haupt. Er erblickte vor sich das verzerrte Antlitz des Kaisers Liberius und er sagte leise: „Ich stehe auf dem Pfad des Todes.“

„Der Fürst sinkt!“ schrie der Obersthofmeister. Er warf sich mit ausgestreckten Armen gegen den Herrn und ergriff seine Hände. Der Fürst wankte, das Gewehr fiel zu Boden, er selbst wurde von den Armen der Herbeieilenden aufgefangen.

Die Prinzessin flog herzu und sah fragend dem Gelehrten in das bleiche Antlitz. „Den Fürsten überkam ein plötzlicher Schwindel,“ antwortete dieser ruhig.

„Der Herr wird ohnmächtig,“ rief der Obersthofmeister. „Wie geht es Ihnen, Herr Werner?“ Die Hände des alten Mannes zitterten.

Gebrochen hing der Fürst in den Armen seiner Begleiter, er wurde nach dem Schloß getragen.

Die Umstehenden sprachen in warmen Worten ihren Schreck über den Zufall aus, die Prinzessin eilte dem kranken Fürsten nach. Ehe der Obersthofmeister folgte, sagte er noch zum Professor, indem er ihm prüfend ins Auge sah: „Nicht zum erstenmal erkrankt der Fürst an solchem Zufall, Ihnen kam das überraschend, Sie wußten nicht, daß der Fürst leidend ist?“

„Ich weiß es seit heut,“ erwiderte kalt der Gelehrte.

Wenige Minuten darauf trat der Obersthofmeister in das Zimmer des Professors, welcher sich zur Abreise bereitete.

„Ich komme, Ihre Nachsicht zu erbitten,“ begann der Obersthofmeister. „Denn ich muß Ihnen durch ein Bekenntnis lästig werden, welches für mich peinlich ist. Sie haben neulich in meiner Gegenwart dem Fürsten von dem Cäsarenwahnsinn römischer Kaiser berichtet. Was Sie damals sagten, war mir sehr lehrreich.“

„Ich ahne jetzt,“ versetzte der Professor finster, „daß der Ort dafür sehr wenig geeignet war.“

„Mehr als Sie annehmen,“ sagte der Hofmann trocken. „Für mich war vorzugsweise lehrreich nicht was Sie sagten, sondern daß Sie es sagten. Ich hatte nicht für möglich gehalten, daß jemand so scharfsinnig Vergangenes nachfühlen und so bereitwillig auf ein Urtheil über seine Umgebung verzichten könnte. Sie haben damals einem Kranken seine eigene Krankheitsgeschichte erzählt.“

„Ich habe darüber soeben Beobachtungen gemacht,“ antwortete der Gelehrte.

„Der Fürst ist gemüthskrank. Es ist jetzt notwendig, daß Sie es wissen. Ich habe Ihnen noch ein zweites Bekenntnis abzulegen. Mir ist begegnet, daß ich Sie falsch beurteilt habe.“

„Es würde mir von Wert sein, wenn Ihr gegenwärtiges

Urteil günstiger wäre als das frühere," entgegnete der Professor mit Haltung.

"In Ihrem Sinne, ja," fuhr der Obersthofmeister fort. "Ich habe Sie in Ihren hiesigen Beziehungen längere Zeit für einen vorsichtigen Mann gehalten, der klug seine Zwecke verfolgt, ich habe erfahren, daß Sie das nicht sind, sondern etwas anderes."

"Ein ehrlicher Mann, Erzellenz."

"Wir haben einander nichts vorzuwerfen," antwortete der Hofmann das Haupt neigend, "wie Sie den Fürsten, so habe ich Sie selbst unrichtig beurteilt. Aber mein Versehen ist das größere. Denn ich bin der ältere, und ich habe nicht wie Sie die Entschuldigung eines besonders reichen Geistes, welcher zuweilen erschwert, andere Naturen unbefangen aufzufassen. Eine Entschuldigung aber haben wir beide. Es ist selten leicht, solchen gerecht zu werden, welche in andern Kreisen aufgewachsen sind und in Tugenden und Schwächen fremdartige Mischung zeigen. Befriedigung oder Verletzung des eigenen Selbstgefühls irrt uns allen das Urtheil. Wo die gemüthlichen Neigungen abweichen, entfremdet Mißbehagen, wo kräftig Töne der eigenen Brust sympathisch wiederklingen, gefährdet schnelle Annäherung. So habe ich Ihre ehrliche Unbefangenheit zu niedrig geschätzt, ich zahle in dieser Stunde die Buße, denn ich übergebe Ihnen ein Geheimnis in dem Vertrauen, daß Sie es mit hohem Sinn aufnehmen werden."

"Ich nehme an, daß Erzellenz mir diese Mitteilung nicht ohne bestimmte Veranlassung machen."

"Man geht damit um, Sie in unserer Stadt festzuhalten," warf der Obersthofmeister hin.

"Wir sind seit gestern Anträge in dieser Richtung zugegangen."

Der Obersthofmeister fuhr fort: "Ich habe nicht nötig, um Ihre Antwort zu sorgen. Sie haben die Meinung kennen gelernt, welche sich hinter artiger Hülle verbarg. Wissen Sie, weshalb der Fürst Ihnen den Antrag gemacht hat?"

„Nein. Bis zu diesem Morgen habe ich nicht gezweifelt, daß ich ein gewisses persönliches Wohlwollen und die Ansicht, daß ich hier nützlich sein könnte, der Beweggrund war.“

„Sie irren,“ entgegnete der Obersthofmeister. „Man will Sie nicht bloß deshalb festhalten, um Sie für vergängliche Privatinteressen zu verwenden, das letzte Motiv sind, wie ich annehme, die Grillen eines Kranken, welcher in Ihnen bald einen Gegner sieht, bald einen Scharfsinn fürchtet, der schonungslos krankhafte Stimmungen vor der Welt aufdecken könnte. Sie sollen hier festgebannt werden, man will Sie streicheln, fragen, beobachten, verfolgen. Sie sind ein Gegenstand des Interesses, der Scheu und Abneigung geworden.“

Der Professor stand auf. „Was ich erlebt und was Sie mir sagen, zwingt mich diese Stätte augenblicklich zu verlassen.“

„Ich wünsche nicht,“ sagte der Obersthofmeister, „daß Sie mit einem lauten Mißton von hier scheiden, wenn dies vermieden werden kann; um Thretwillen nicht, und wegen manchem von uns nicht.“

Der Professor trat an den Tisch, auf welchem die Pergamentblätter lagen. „Ich erbitte Ihre Geduld, wenn ich nicht sogleich ruhige Haltung wiederfinde. Die Lage, in welche wir versetzt sind, ist wie aus einem fremden Jahrhundert, sie steht in furchtbarem Gegensatz zu der heitern Sicherheit, womit wir das eigene Leben und die Seelen unserer Zeitgenossen betrachten.“

„Heitere Sicherheit?“ frug der Obersthofmeister traurig. „An Höfen wenigstens dürfen Sie diese nicht suchen, und nirgend, wo der einzelne aus dem Privatleben heraustritt. Heitere Sicherheit! Auch ich möchte fragen, ob wir aus einem Jahrhundert sind. Schwerlich hat es eine Zeit gegeben, wo so vieles unsicher, das Alte so abgelebt und das Neue so schwach war.“

Der Professor hob erstaunt das Haupt bei der lauten Klage des Greises. Der Obersthofmeister fuhr zürnend fort: „Ich höre überall von den Hoffnungen, die man im Volke hat, ich sehe

häufig ein junges burschikoses Vertrauen. Es ist freilich noch weit von gereifter Kraft, aber ich verarge einem gemüthvollen Manne nicht, wenn er darauf Hoffnungen setzt. Ja ich darf einräumen, daß dieser jugendliche Mut in der That die beste Hoffnung ist, welche wir haben. Aber ich bin ein alter Mann, ich vermag dies Neue nirgend, wo es über die Interessen des Privatlebens hinausstrebt, bedeutend zu finden. Ich fühle die Abnahme der Lebenskraft in der Luft, welche mich umgibt. Meine Jugend fällt in eine Zeit, wo die beste Bildung der Nationen den Höfen nahe stand; meine eigenen Vorfahren haben durch sechs Jahrhunderte an den Torheiten und Verbrechen, aber auch an dem Stolz ihrer Zeit eifrig teil genommen, ich bin zum Manne erwachsen in der Vorstellung, daß Fürsten und Adel die geborenen Führer der Nation sind. Ich sehe mit Trauer, daß sie auf lange, vielleicht für immer diese Führung verlieren. Manches, was Sie neulich erzählten, paßt genau auf die letzten Jahrzehnte, welche ich durchlebe. Es war eine schmerzvolle Zeit. Die dumpfe Schwäche im Leben des Volkes hat am meisten auf den Höhen verwüstet. Auch da hat es nicht an einzelnen ehrenwerten und kräftigen Männern gefehlt. Welche Zeit hätte sie ganz entbehrt? Aber, was die edelste Blüte der Volkskraft sein sollte, das ist gerade in dieser leeren und schalen Zeit am tiefsten erkrankt."

Der Professor warf ein: „Ist Grund zur Trauer, wo vielleicht der einzelne verliert, das Ganze gewonnen hat?"

„Zuverlässig nicht," versetzte der Hofmann, „wenn nur der Gewinn für das Ganze so sicher stünde. Aber mit Erstaunen sehe ich, daß gerade die größten Angelegenheiten der Nation von allen Seiten schülerhaft klein betrieben werden. Vieles Wertvolle ist verloren, Besseres nicht gewonnen. Die Feinheit der Empfindung, welche sich sonst in allen Formen des Verkehrs sehr wohlthuend ausdrückte, vorsichtige Behandlung wichtiger Geschäfte werden selten. Wenn dieser Vorzug nicht ausreicht, Charaktere zu bilden, wie sie vielleicht die Gegenwart braucht, er machte doch das Leben

gefällig und schön. Was einst häufig war an den Höfen und den Geschäften, sicheres Gefühl der Überlegenheit, graziose Herrschaft über andere, das müssen wir entbehren. Die Diplomatie hat aufgehört vornehm zu sein. Man brüstet, man avanturiert, nicht nur der Adel der Gesinnung, sogar der anmutige Schein desselben fehlen, an den Höfen hat unsichere Kleinlichkeit, ein mürrisches, gereiztes, abschließendes Wesen überhand genommen, in der Diplomatie Ungezogenheiten und Leichtsinne ohne Kenntnisse und ohne männlichen Willen. Unsere Prinzen klirren als bewaffnete Müßiggänger einher, die alte Hofzucht ist verloren, man fühlt sich haltlos auf der Defensiv und sucht in törichten Übergriffen sein Heil. Es ist schwer sich die Empfindung fernzuhalten, daß es mit diesem Treiben unaufhaltsam abwärts gehe."

Der Professor lächelte über die Trauer des alten Herrn.

"Ich verdanke Ihnen nicht," fuhr der Obersthofmeister fort, „wenn Sie das Unglück dieser Verwandlung weniger schmerzlich empfinden als ich. Es ist nur schade, daß es immer noch die höchsten irdischen Interessen sind, mit welchen in solcher Weise gespielt wird."

"Ist denn aber das Unglück so allgemein?" versetzte der Professor.

"Unserem vielgestaltigen Leben fehlt es nicht an glänzenden Ausnahmen," sagte der Obersthofmeister. „Es war uns auch in der Zeit, wo wir vor der Welt die größten Trauerspiele aufführten, noch vergönnt, hier und da eine heitere Novelle ins Leben zu rufen. Kaum jemals hat es uns ganz an einem Lande gefehlt, welches die fünf Charaktere eines guten Hofes in dauerndem Zusammenleben vereinte: einen geradsinnigen Herrn, eine liebenswürdige Fürstin, einen hochgesinnten Staatsmann, eine geistreiche Hofdame und unter den Kavalieren einen überlegenen Geist. Aber die Stätten sind selten geworden."

"Waren sie jemals häufig."

"Sie waren in der Zeit, aus welcher meine ersten Erinne-

rungen stammen, der Stolz unserer Nation," versetzte der Obersthofmeister.

„Gerade in jener Zeit haben wir auch anderes gewonnen, worauf wir noch jetzt stolz sind," entgegnete der Gelehrte. „Es waren kurze Jahrzehnte, in welchen die Höfe für Pflegestätten der freiesten Zeitbildung galten, und nur durch die seltsamen politischen Schicksale unseres Volkes ist diese Führerschaft möglich geworden. Jetzt ist sie auf andere Kreise übergegangen und für die vornehme Bildung einzelner haben wir die vermehrte Tüchtigkeit vieler eingetauscht.“

„Auch hierbei ist ein Verlust," rief der Obersthofmeister, „daß vornehme Naturen überhaupt selten geworden sind. Ich bin bereit, die großen Fortschritte anzuerkennen, welche das Bürgertum in den letzten fünfzig Jahren gemacht hat. Aber die Tüchtigkeit, welche das Volk in Erwerb und Verkehr entwickelt, ist zu selten verbunden mit sicherem Selbstgefühl, ja auch selten mit der festgegründeten Stellung, deren eine politische Kraft bedarf. Zu häufig ist das Schwanken zwischen unzufriedenem Trotz und übergroßer Fügsamkeit, hoch fliegt die Begehrlichkeit, zu klein ist der Opfermut. Überall hat der Wohlstand zugenommen, wer dürfte das leugnen? Nicht in demselben Maße das Verständnis für die höchsten Angelegenheiten der Nation.“

„Die Lebenden kommen herauf," erwiderte der Gelehrte, „die Söhne werden sicherer und freier stehen, auch auf diesem Gebiet gehört unsere Zukunft denen, welche emsig arbeiten.“

„Vieles mag verloren gehen," sagte der Obersthofmeister, „bevor die Steigerung, welche sie erwarten, so groß wird, daß sie den Aufstrebenden Anteil an der Herrschaft verschafft. Ich bin zu alt, mich von Hoffnungen zu nähren, deshalb vermag ich Ihre lichtvolle Auffassung unserer Lage mir nicht anzueignen. Ich wünsche unserer Nation Gutes, woher es auch komme, ich weiß, sie hat Urgeres überstanden als das gegenwärtige Hängen zwischen einer niedersteigenden und einer aufsteigenden Bildung. Aber

ich fühle, daß die Luft, in der ich lebe, immer schwüler wird, die Spannung der Gegensätze gefährlicher. Wenn ich zurücksehe auf ein langes Leben, so graut mir zuweilen vor dem Siechtum, das ich geschaut. Es war keine Zeit riesiger Laster, wie Ihre Kaiserperiode, aber es war eine Zeit, in welcher nach kurzem poetischem Traum die Schwäche dürftiger Seelen herrschte und verdarb. Die Gestalten, welche in dieser Zeit vorkommen sind, werden der Nachwelt nicht fürchterlich erscheinen, aber grotesk und verächtlich. Sie, Herr Professor, leben in einem neuen Zeitalter, wo sich ein jüngeres Geschlecht unbehilflich müht heraufzukommen. Mir fehlt Empfänglichkeit für die neue Art und mir fehlt der Mut zu hoffen, denn mir fehlt jede Fähigkeit die Jüngern bildend zu fördern.“

Er war aufgestanden. Der Greis und der jugendfrische Mann, der Diplomat und der Gelehrte standen einander gegenüber, der eine Sprecher für die Welt, welche sich abwärts neigte, der andere Verkünder der Lehren, welche unablässig die alte Welt erneuern. Auf dem ruhigen Antlitz des Alten lag stille Trauer, in den geistvollen Zügen des Jüngern arbeitete kräftig die Empfindung, ein hoher Sinn und ein feiner Geist schaute aus den treuen Augen beider.

„Was wir einander zu sagen hatten,“ fuhr der Obersthofmeister fort, „ist gesagt. Ich habe versucht gutzumachen, was ich gegen Sie versehen, möge Ihnen die geschwähigte Offenheit, mit der ich mich Ihrem Urtheil hingab, eine kleine Genugthuung dafür sein, daß ich zu lange gegen Sie schwieg. Es ist die beste Genugthuung, die ich einem Manne Ihrer Art zu geben weiß. Was die krankhafte Stimmung anderer betrifft, von welcher wir ausgingen, so bedarf es darüber zwischen uns keiner Worte; beide werden wir besonnen tun, was unsere Pflicht ist, um die Menschen, welche unserer Sorge vertraut sind, vor Gefahr zu hüten, auch uns selbst zu wahren, Herr Werner. Leben Sie wohl! Möge die Tätigkeit, welche Sie gewählt haben, Ihnen das freundige Vertrauen zu Ihrer

Zeit und Ihrem Geschlecht erhalten, bis in die Jahre, welche ich auf meinem Scheitel trage. Dies höchste Glück des Menschen habe ich, der unbedeutende Mann, zuweilen mit Schmerzen entbehrt, wie sie Ihr großer Römer gefühlt hat."

"Gestatten Excellenz auch mir, Ihnen eine Bitte auszusprechen," versetzte der Gelehrte mit warmer Empfindung. „Noch oft mag die ungeübte Rührigkeit der Jüngern Ihnen ein bitteres Lächeln abnötigen, und nicht immer werden die unfertigen Werke, welche wir Pioniere der Wissenschaft aufwerfen, den Forderungen genügen, welche Sie auch an uns stellen; denken Sie, wenn Sie uns tadeln müssen, auch nachsichtig daran, daß unser Volk die Bürgschaft schöpferischer Jugend so lange in sich trägt, als die Ehrfurcht vor jeder geistigen Arbeit und die einfache Ehrlichkeit in Liebe und Haß ihm nicht verloren sind. Solange die Nation sich selbst verjüngt, vermag sie auch ihre Fürsten und die Leiter ihrer Geschäfte mit neuem Leben zu erfüllen. Denn wir sind nicht Römer, sondern warmherzige und dauerhafte Germanen."

"Nero wagt nicht mehr die Apostel einer neuen Lehre zu verbrennen," erwiderte der Obersthofmeister mit trübem Lächeln. „Darf ich dem Fürsten von Ihnen das Herkömmliche sagen, das Sie ihm aussprechen dürfen, ohne Ihrer Würde wehe zu tun?"

"Ich bitte darum, Excellenz," versicherte der Professor.

Der Professor eilte, sich bei der Prinzessin zu beurlauben, sie empfing ihn in Gegenwart ihres Fräuleins und des Hofmarschalls. Wenige Worte wurden gewechselt; während sie die Hoffnung aussprach ihn recht bald in der Residenz wiederzusehen, wollte ihr die Sprache versagen. Als er das Zimmer verlassen, flog sie hinauf in die Bibliothek und blickte hinab auf den Wagen, in welchen die Truhe geladen wurde. Sie brach einige der Blumen ab, welche der Gärtner in ihr Zimmer gesetzt, und schlang sie mit einem Bande zusammen. „Sein Auge sah auf euch und seine Stimme klang in dem Raum, in der ihr euer flüchtiges Leben verbringt. Es war ein kurzer Traum! kein Traum, ein schönes Bild war's aus neuer Welt.

„Wie sich die Frau fügt dem stärkern Geist in liebevoller Hingabe, ihr Auge auf das seine geheftet, das Glück habe ich geahnt. Nur einmal hatte meine Hand die seine berührt, und doch habe ich an seinem Herzen gelegen, unsichtbar, körperlos, niemand weiß es, er selbst nicht, ich allein empfand die Bönne. Leichtes, lustiges Band, gewebt aus den zartesten Fäden, die sich von einer Menschenseele zur andern ziehen, du sollst zerreißen und zerwehen, nur das Gefühl bleibt, daß die Neigung, welche zwei Freunde zueinander zog, zum Segen wurde für eines der beiden.

„Du ernster Mann gehst deinen Pfad, und ich den meinen, und wenn der Zufall uns zusammenführt, dann neigen wir uns artig voreinander und grüßen uns mit höflicher Rede. Lebe wohl, Gelehrter, sooft mir einer deiner Genossen entgegentritt, ich werde fortan wissen, daß er zu einer stillen Gemeinde gehört, in deren Vorhof auch ich demütig mein Haupt geneigt.“

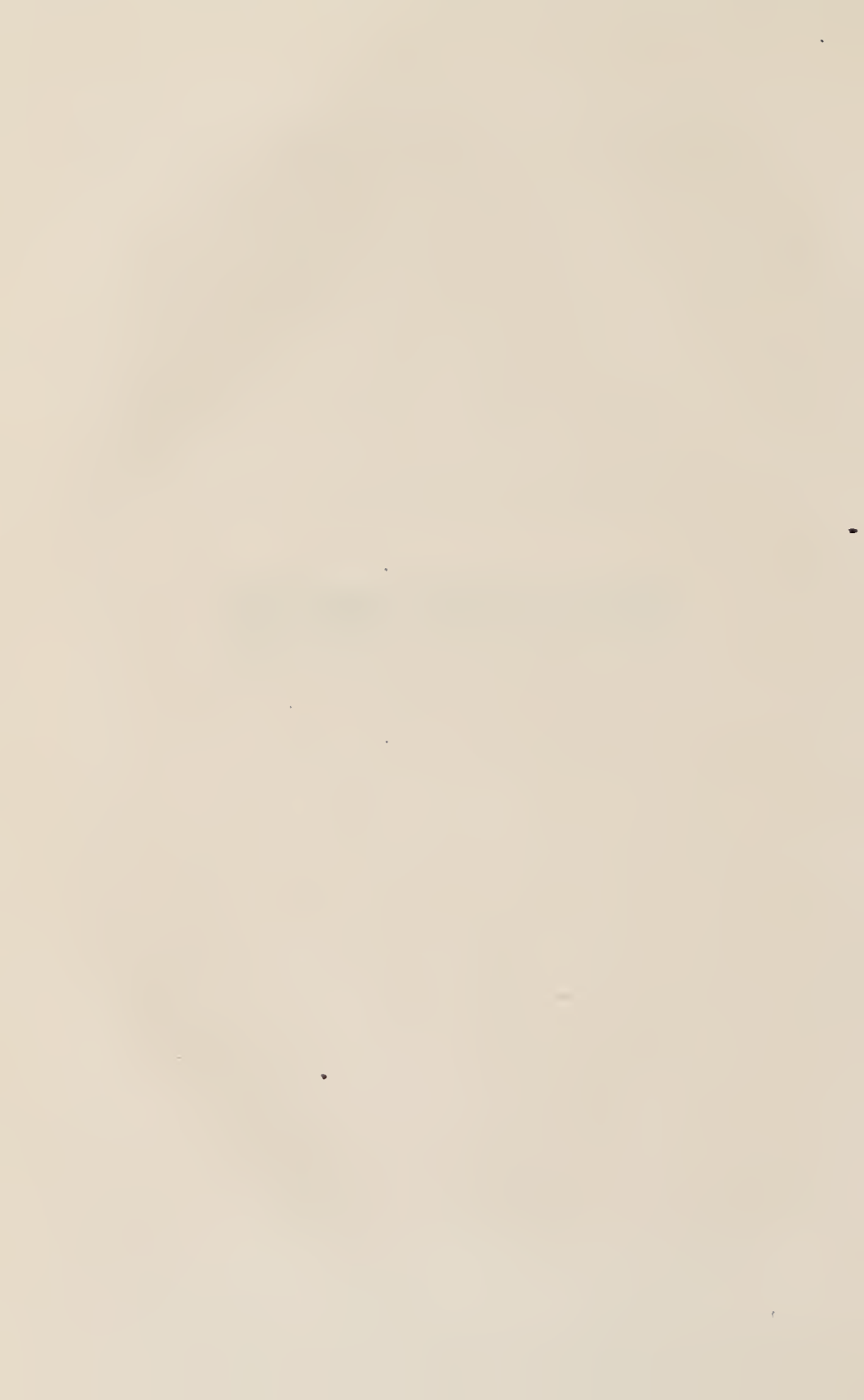
Aus den Baumgipfeln, auf die das Fürstenkind niedersah, sangen die Vögel. Der Wagen rollte davon, sie beugte sich herab und hielt den Strauß in der ausgestreckten Hand, dann warf sie die Blumen mit kräftigem Schwünge in den Wipfel eines Baumes, sie hingen unter den Blättern, ein kleiner Vogel flog auf, doch er setzte sich im nächsten Augenblick wieder vor den Strauß und sang sein Lied fort. Die Prinzessin aber legte ihr Haupt an die Mauer des Turmes.

Der Gelehrte fuhr der Stadt zu, die Truhe, welche er gefunden, stand vor ihm. Schneller noch und stürmischer als auf der Herfahrt führen die wechselnden Gedanken durch seine Seele, er trieb den Kutscher zur Eile, und eine unbestimmte Angst heftete ihm den Blick an die Stelle, wo die Türme der Hauptstadt aufsteigen sollten. Dazwischen aber sah er immer wieder die Gestalt des Obersthofmeisters vor sich und hörte die traurigen Worte der leisen Stimme. „Unermeßlich groß ist der Unterschied zwischen den engen Verhältnissen dieses Hofes und der gewaltigen Größe

des kaiserlichen Roms, unermesslich groß auch der Unterschied zwischen dem bekümmerten Hofherrn und der düstern Gestalt eines römischen Senators. Und doch ist etwas in dem Gefüge der Seele, die sich mir heut aufgetan, was mich mahnt an ein Bild aus längst vergangener Zeit, und was er sprach, klingt in meiner Seele wie ein schwacher Ton aus dem Herzen des Mannes, dessen Werk ich vergebens gesucht. Denn wie wir Gegenwärtiges aus dem Vergangenen zu erklären bemüht sind, so deuten wir auch Zustände und Gestalten entfernter Zeit nach dem Gemüt der Menschen, welche uns lebend umgeben. Das Alte sendet unaufhörlich seine Geister in unsere Seelen und unaufhörlich legen wir uns das Alte zurecht nach dem Bedürfnis unseres warmen Herzens."



Fünftes Buch.



1. Des Magisters Ausgang.

Professor Raschke saß auf dem Boden seiner Wohnstube. Die Farbenpracht des türkischen Schlafrocks war vermindert, treues Beharren im Dienste wissenschaftlicher Theorie hatte ihm einen Schimmer von fahlem Grau verliehen, aber er umhüllte doch würdig die Glieder seines Herrn. Der Professor hatte sich zu seinem ältesten Sohn Markus niedergesetzt, um diesem das Studium des ersten A.B.C.-Buches zu erleichtern; als der Kleine ermüdet bei den Bildern ausruhte, hatte der Vater, um diese Unterbrechung für sich zu nützen, ein Handexemplar des Aristoteles aus der Tasche gezogen. Er las und machte mit einem Bleistift Anmerkungen ohne zu beachten, daß sein Sohn Markus längst das Bilderbuch weggeworfen hatte und mit den übrigen Kindern, unter denen auch der Pupu stolperte, um den Vater einen Kringeltanz aufführte. „Papa, nimm die Beine weg, wir können nicht drum herum,“ rief Berta, die älteste, von der man wirklich größere Klugheit hätte erwarten dürfen. Raschke zog die Beine ein, und da er seinen Sitz seitdem unbequem fand, ersuchte er die Kinder, ihm einen Stuhl zu bringen. Sie trugen den Stuhl herzu, er stützte sich mit dem Rücken dagegen. „Wir können wieder nicht herum,“ riefen die tanzenden Kinder. Raschke sah auf: „Dann also werde ich mich auf den Stuhl setzen.“ Das war den Kindern recht und der Höllenlärm ging weiter. „Komm her, Berta,“ sagte Raschke, „du kannst mir als Pult dienen,“ er legte das Buch auf ihre Zöpfe, las und schrieb. Die Kleine stand mäuschenstill unter dem Buch und schalt die andern, weil sie Lärm machten.

Es klopfte, der Doktor trat ein.

„Pfui, Friß,“ rief Raschke ihm entgegen, „ich kenne Sie nicht mehr, ich muß mich wirklich auf Ihr Gesicht besinnen. Ist das recht, Ihre Freunde so hintenan zu setzen in einer Zeit, wo ein Freundesgruß Ihnen wohlthun konnte? Laura hat

mir erzählt, was Ihren lieben Vater betroffen. Ein schwerer Verlust," fuhr er traurig fort, „wenn ich nicht irre, zweimalhunderttausend."

„Gerade eine Null zuviel," sagte Fritz.

„Es kommt wenig darauf an," versetzte Raschke, „wie groß die Summe war, nur auf das Leid, welches sie lieben Menschen bereitet hat. Ich war bei Ihnen, Fritz, in jenen Tagen, ich habe mich sogleich aufgemacht, es kam nur," fügte er bekümmert hinzu, „ein Umstand dazwischen. Ich bin sonst gewohnt, des Abends auf Ihre Straße zu gehen, und, es kurz zu sagen, ich geriet in ein falsches Haus und kam mit Mühe für die Vorlesung zurecht."

„Bedauern Sie mich nicht," entgegnete der Doktor, „freuen Sie sich mit mir, ich bin ein glücklicher Mann, gerade in dieser Zeit habe ich gefunden, was ich zu erreichen verzweifelte, Lauras Herz und die Einwilligung des Vaters."

Raschke klopfte dem Doktor auf die Schulter und drückte ihm erst die eine, dann die andere Hand. „Der Vater," rief er, „er war das Hindernis, ich kenne ihn etwas, und ich kenne auch seinen Hund. Wenn ich von dem Hunde auf den Mann schließen darf," fügte er zweifelnd hinzu, „so ist er ein Original. Ist's nicht so, Freund?"

Der Doktor lachte. „Es ist alte Feindschaft über die Straße. Meine arme Seele wird von ihm mißhandelt, wie die Psyche im Märchen von Frau Venus. Er läßt seinen Zorn an mir aus und stellt mir unlösbare Aufgaben. Aber hinter seinem Troste merke ich doch, daß er sich mit meiner Neigung versöhnt. Ich ahne Trostes, in diesen Tagen begleite ich Laura nach Bielstein. Nur um des Freundes willen habe ich gewünscht, diese Reise eher anzutreten. Ich werde eine Sorge nicht los. Mich beunruhigt, daß der Magister in der Nähe Werners ist."

Raschke fuhr sich in die Haare. „Freilich!" rief er.

„Ich habe dazu bestimmte Veranlassung," fuhr der Doktor

fort. „Der Händler, welcher den falschen Pergamentstreifen des Struvelius in die Stadt gebracht haben sollte, wurde von der Mutter des Magisters zu mir gewiesen. Ich behandelte ihn, wie natürlich war, er aber beteuerte, von jenem Pergament nichts zu wissen, und niemals ein solches Blatt durch den Magister verkauft zu haben. Der Zorn des Mannes über die unwahre Behauptung des Magisters hat mich ängstlich gemacht. Er bestätigt einen Verdacht, den ich gegen die Echtheit eines andern Schriftstücks, das mir Werner aus der Residenz mittheilte, bereits in einem Briefe geäußert. Ich kann die Sorge nicht fernhalten, daß der Magister selbst der Fälscher war, und Schrecken befällt mich bei dem Gedanken, daß er jetzt seine Kunst gegen unsern Freund zu üben versucht.“

„Das ist eine sehr ernste Sache,“ rief Raschke unruhig auf und ab gehend. „Werner vertraut dem Magister unbedingt.“

Auch der Doktor wandelte auf und ab. „Denken Sie den Fall, daß sein großartiges Vertrauen Opfer einer Gemeinheit würde. Stellen Sie sich den bitteren Schmerz vor, den ihm das bereiten müßte. Mit einem peinlichen Eindruck, den wir andern ohne großen Kampf verwischen, wird er lange selbstquälerisch und hart ringen.“

„Sie haben ganz recht,“ rief Raschke und fuhr sich wieder in die Haare. „Ihm ist nicht eigen, sittliche Häßlichkeit ohne große Aufregung zu überwinden. Sie müssen ihn auf der Stelle warnen, und zwar Aug' in Auge.“

„Leider vermag ich das erst in mehreren Tagen, unterdes bitte ich Sie, Professor Struvelius von der Aussage des Händlers in Kenntniß zu setzen.“

Der Doktor entfernte sich, Raschke vergaß den Aristoteles und bedachte ängstlich die Untreue des Magisters. Noch zürnte er mit dem kleinen Mann, als es klopfte und Struvelius mit Flaminia in der geöffneten Thür stand.

Raschke begrüßte, rief seine Frau, hat niederzusißen und vergaß darüber, daß er im türkischen Schlafrock stand.

„Wir kommen mit einem Wunsch,“ begann Flaminia feierlich. „Er gilt unserm Kollegen Werner. Mein Mann will Ihnen mitteilen, was uns beide tief erschüttert hat.“

Raschke fuhr von seinem Stuhle in die Höhe. Der Gatte, dessen Erschütterung nur an seinem gestäubten Haar sichtbar war, erzählte: „Mir wurde gestern eine Einladung auf die Polizei. Als ein Bruder des Magisters Knips nach Amerika entwich, belegte man seine Sachen auf Ansuchen kleiner Gläubiger mit Beschlagnahme, und weil er den größten Teil seines Eigentums in der Wohnung der Mutter bewahrte, wurde auch dort weggenommen. Darunter einige Gefäße und Mappen, welche offenbar nicht dem Entwichenen gehörten, sondern dessen Bruder. Eine dieser Mappen enthielt Durchzeichnungen nach Handschriften, viele Versuche, alte Schrift nachzuahmen, und beschriebene Pergamentblätter. Den Beamten hatte dies befremdet, er forderte mich auf, unter der Hand davon Einsicht zu nehmen. Nähere Betrachtung ergab, daß der Magister selbst sich lange um die Fertigkeit bemüht hat Schriftzüge des Mittelalters nachzuahmen. Aus den Fragmenten aber, welche ich in der Mappe gefunden, ist unzweifelhaft, daß er noch andere Fälschungen im Vorrat hat, welche zum Teil jenem Pergamentstreif genau entsprechen.“

„Dies genügt, Struvelius,“ begann die Gattin, „jetzt laß mich sprechen. Sie mögen denken, Herr Kollege, daß uns zunächst Werner einfiel, und daß wir uns der Angst nicht entschlugen, auch der Gatte unserer Freundin werde durch den Betrüger in eine Verlegenheit kommen. Ich forderte Struvelius auf an Professor Werner zu schreiben, er aber zog vor, die Nachricht durch Sie zu befördern. Dieser Weg schien auch mir sachgemäß.“

Raschke zog, ohne ein Wort zu sagen, seinen Schlafrock

aus, lief in Hemdärmeln durch das Zimmer und suchte in den Winkeln. Endlich fand er wenigstens seinen Hut, den er aufsetzte.

„Aber Raschke!“ rief Frau Aurelie. „Wieso?“ frug er eilig. „Hier gilt kein Säumen. Bitte sehr um Verzeihung, Frau Kollega,“ rief er seinen Armel betrachtend und fuhr wieder in den Schlafrock, behielt aber in der Aufregung seinen Hut und setzte sich so gerüstet den Freunden gegenüber. Berta nahm ihm auf einen Wink der Mutter leise den Hut ab. „Hier ist ein schneller Entschluß nötig,“ wiederholte er.

„Man hat keinen Grund,“ fuhr Strubelius, „die Habe des Magisters seiner Mutter vorzuenthalten, indes würde man Ihnen bereitwillig eine Durchsicht der Schriften gestatten.“

„Das wünsche ich gar nicht,“ rief Raschke, „es würde mir den Tag verderben; Ihr Urteil, Strubelius, genügt.“

Noch ein aufgeregter Austausch der Ansichten, und der Besuch entthob sich. Wieder ging Raschke stürmisch einher, daß die Flanken seines Schlafrockes über die Stühle flogen. „Liebe Aurelie, erschrick nicht, ich bin zu einem Entschluß gekommen, ich werde morgen verreisen.“

Die Professorin schlug die Hände zusammen. „Was fällt dir ein, Raschke?“

„Es ist notwendig,“ sagte er. „Ich verzweifle durch einen Brief die festen Ansichten Werners zu erschüttern. Meine Pflicht ist, zu versuchen, ob geflügeltes Wort und ausführliche Darstellung größere Wirkung haben. Ich muß wissen, wie der Freund zum Magister steht, nach Andeutungen des Doktors befürchte ich von der Tätigkeit des Falsarius das Argste. Ich habe einige freie Tage vor mir, ich kann sie nicht besser verwenden.“

„Aber Raschke, du willst reisen?“ frug seine Frau vorwurfsvoll. „Wie kannst du dich auf so etwas einlassen?“

„Du kennst mich, Aurelie, in unserer Stadt bin ich aller-

dings zuweilen unsicher, aber in der Fremde finde ich mich überall sehr gut zurecht."

"Weil du noch niemals allein in der Fremde warst," versetzte die kluge Frau.

Raschke trat vor sie und hob warnend die Hand. „Aurelie, es gilt dem Freund, auf Kleinigkeiten darf man keine Rücksicht nehmen.“

„Du wirst nie hinkommen,“ entgegnete seine Frau mit trüben Ahnungen.

„Es ist viel leichter, auf sicherem Fahrzeug durch die halbe Welt zu fliegen, als auf zwei Beinen durch die Gasse, halbe Bekannte sind am unbequemsten.“

„Und dann das Reisegeld, Raschke,“ warnte Frau Aurelie, leise wegen der Kinder.

„Du hast in deinem Wäschrant eine alte schwarze Sparbüchse,“ mahnte Raschke schlaun, „denkst du, ich weiß nichts davon?“

„Ich habe darin für einen neuen Frack gesammelt,“ sagte die Professorin.

„Du willst mir meinen Frack nehmen?“ rief Raschke hitzig, „gut, daß ich dahinterkomme. Jetzt würde ich nach jener Residenz reisen, wenn ich auch gar keine Veranlassung hätte. Heraus mit der Büchse.“

Frau Aurelie ging langsam, brachte die Sparbüchse und legte sie ihm mit stummem Vorwurf in die Hand. Der Professor zwängte das Geld samt der Büchse in die Tasche seiner Beinkleider, schlang den Arm um seine Frau und küßte sie auf die Stirn. „Du bist mein liebes Weib,“ rief er, „jetzt aber nicht gesäumt. Bringt mir den Plato und Spinoza.“

Plato war die seidene Mütze und Spinoza der dicke Mantel des Professors. Die Schätze des Hauses hießen so, weil sie von dem Honorar zweier Bücher über die beiden Philosophen gekauft waren. Das Aufsehen, welches die Werke in der ge-

lehrten Welt gemacht hatten, war sehr groß, das Honorar sehr klein gewesen. Unter den Kindern entstand eine Bewegung, denn die schönen Stücke wurden nur zuweilen im Winter für einen Sonntagsspaziergang herausgeholt. Der kleine Haufe lief mit der Mutter.

„Bring alles zurück, Raschke, ich habe Angst, etwas geht verloren.“

„Wie ich dir sage, Aurelie, auf Reisen kannst du mir sicher vertrauen.“

„Ich will doch eine Zeile an Werner schreiben, er soll darauf achten, daß du beides behältst, den Brief stecke ich dir in die Rocktasche, wenn du ihn nur abgeben wolltest.“

„Warum nicht?“ rief Raschke unternehmend.

Am nächsten Morgen begleitete Frau Aurelie ihren Gatten zu der Reisegelegenheit und achtete darauf, daß er auf den richtigen Platz kam. „Wenn du nur erst wieder glücklich bei uns wärst,“ klagte sie. Raschke küßte ihr ritterlich die Hand und setzte sich auf seine Reisetasche. „Die Sitze haben eine merkwürdige Höhe,“ rief er und baumelte mit den Beinen. Die Mitreisenden lachten, er sagte freundlich: „Ich bitte die Herren sehr um Entschuldigung.“

Die Laternen brannten und der Mond schien aus weißem Dunst auf die Wand des Pavillons, als der Professor zurückkehrte. Kein Lichtstrahl fiel aus den Fenstern, düster und verlassen stand das Haus, von einem bläulichen Phosphorschein überzogen. Die Thür war verschlossen, der Lakai verschwunden. Der Gelehrte zog die Glocke, endlich kam etwas die Treppe herab, Gabriel öffnete und stieß einen Freudenruf aus, als er seinen Herrn vor sich sah. „Wie geht es meiner Frau?“ rief der Professor.

„Frau Professorin ist nicht zu Hause,“ entgegnete Gabriel scheu. Er winkte seinen Herrn in das Zimmer, dort holte er

den Brief Ilse's hervor. Der Professor las die Zeilen und hielt sie betäubt in der Hand. Auch dies war eine Handschrift, die er gefunden, sie meldete, daß sein Weib von ihm gegangen war; jedes Wort fuhr wie ein Messerstich in seine Seele. Als er zu Gabriel aufblickte, erkannte er, daß er noch nicht alles wußte. Der Diener erzählte, der Gelehrte stieß den Sessel von sich, seine Glieder zitterten im Fieber. „Wir verlassen sogleich dieses Haus,“ sagte er tonlos, „räumen Sie zusammen.“

Wie ein römischer Priester, der in geheimer Andacht zu seinem Gotte betet, hatte er sein Haupt verhüllt gegen die Klänge, welche von außen in die Seele dringen. Ohr und Auge hatte er abgeschlossen von den Gestalten, welche ihn umwandelten, jetzt riß das Schicksal die Hüllen von seinem Haupte.

„Herr Hummel wollte nicht vor Ihrer Ankunft reisen,“ fuhr Gabriel fort, „ihm ist es eilig.“

„Ich gehe nach seinem Gasthof, folgen Sie mir,“ sagte der Professor, „im Schlosse melden Sie, daß ich ausgezogen sei.“ Er wandte sich ab und verließ das Haus. Als er bei dem Schloß vorüberkam, warf er einen wilden Blick auf die Fensterreihe der Zimmer, welche der Fürst bewohnte. „Noch ist er nicht zurück, Geduld,“ murmelte er; dann ging er vor sich hinbrütend zum Gasthof. Er forderte Wohnung und frug nach seinem Hauswirt. Gleich darauf trat Herr Hummel bei ihm ein. „Gute Botschaft,“ begann dieser in seinem sanftesten Ton, „ein Bote des Oberamtmanns trug mir soeben die Nachricht zu, daß alle glücklich fortgezogen sind. Es ist wohl aus Vorsicht geschehen, daß kein Brief an Sie beilag.“

„Es war wohl aus Vorsicht,“ wiederholte der Gelehrte und sein Haupt sank ihm schwer auf die Brust.

Herr Hummel setzte sich zu ihm und sprach ihm leise ins Ohr, bei den letzten Worten fuhr der Professor entsetzt auf und ein Stöhnen klang durch den Raum. „Der Mensch ist kein Uhu,“ erklärte Herr Hummel begütigend, „und es ist eine

Ungerechtigkeit von ihm zu verlangen, daß er in der Finsternis Kopf und Schwanz einer Ratte unterscheiden soll. Aber jeder Hausbesitzer weiß auch, daß es nichtswürdige Erfindungen der Architektur gibt. Diese Andeutung widme ich nur Ihnen, sonst niemandem. Ich habe mich vor mehreren Tagen bei Ihrem Herrn Schwiegervater angemeldet. Frisken Hahn ist in Ihrer Abwesenheit zu einem Doktor Faustus geworden, der mein armes Kind durchaus auf seinem Höllenmantel nach Bielsstein tragen will. Darf ich auch Ihre Ankunft dort verkünden?"

„Sagen Sie,“ versetzte der Gelehrte finster, „ich werde in der ersten Stunde kommen, nachdem ich hier abgerechnet habe.“ Er hielt Herrn Hummel fest an der Hand, als wollte er den Vertrauten seines Weibes nicht von sich lassen, und geleitete ihn so hinab in den Hausflur. Dort waren neue Reisende angekommen, ein kleiner Herr in Mantel und schöner seidener Reisemütze wandte sich, ohne unter dem großen Schirm aufzusehen, an den Professor und sagte: „Ich würde Ihnen sehr verbunden sein, wenn Sie mir ein Zimmer anweisen wollten. Ich bin hier doch am rechten Orte?“ Er nannte den Namen der Stadt. Der Professor nahm dem Herrn die Reisetasche ab, faßte ihn ohne ein Wort zu sprechen unter den Arm und führte ihn schnell die Treppe hinauf. „Sehr artig,“ rief Raschke, „ich danke Ihnen aufrichtig, ich bin durchaus nicht ermüdet, mein einziger Wunsch ist Herrn Professor Werner zu sprechen. Können Sie das vermitteln?“

Werner öffnete sein Zimmer, nahm dem andern die Mütze vom Kopf und schloß ihn in die Arme.

„Mein teurer Kollege,“ rief Raschke, „ich bin der glücklichste Reisende der Welt; sonst ist ein Pilger auf der Landstraße zufrieden, wenn ihm kein Unglück begegnet, ich aber habe im Wagen bescheidene denkende Menschen gefunden, der Kondukteur hat mir beim Wagenwechsel meine Mütze nachgetragen,

man hat mich gütig bis vor dieses Haus begleitet, und jetzt, wo ich zum erstenmal auf meinen eigenen Füßen stehe, finde ich mich am Arme dessen, nach dem ich ausgefahren bin. Es ist eine Freude zu reisen, Kollege, bei jeder Meile merkt man, wie gut und warmherzig das Volk ist, in dem wir leben. Wir sind Lören, daß wir unsere Vorträge nicht im Wagen halten. Die Sorge unserer Frauen ist durchaus nicht gerechtfertigt; selbst ist der Mann."

So frohlockte Raschke. „Wer wohnt in diesem Zimmer," frag er, „ich oder Sie?"

„Hier oder daneben, wie Sie wollen," versetzte Werner.

„Dann neben Ihnen, denn Freund, ich wünsche Sie so wenig als möglich zu entbehren."

„Sie kommen zu einem Mann, dem warmer Zuspruch not tut," sagte der Gelehrte. „Meine Frau ist bei ihrem Vater, ich bin allein," setzte er mit stoßendem Atem hinzu.

„Sie sehen aus wie ein Wanderer, der bei schlechtem Wetter den Mantel um sich zieht," rief Raschke, „deshalb wird Sie, was ich zutrage, wenigstens nicht aus heiterer Ruhe stören. Denn mein Botenamt ist, eine Menschenseele in Ihren Augen zu erniedrigen, das ist hart für uns beide."

„Ich habe heut erlebt, was auch einen festeren Bau aus allen Fugen treiben kann. Wenig mag noch zurück sein, was mich erschüttert, ich bin gefaßt zu hören."

Raschke setzte sich neben ihn und begann seinen Bericht, er fuhr dabei auf dem Sofa hin und her, klopfte dem Freund auf die Kniee, streichelte ihm den Arm und bat um Fassung.

Wieder war eine Hülle von dem Haupt des Suchenden gezogen, der allein mit seinem Gott zu reden glaubte. Der Gelehrte hielt still und suchte nicht. „Das ist furchtbar, Freund," sagte er am Ende. Damit brach er kurz ab, und den ganzen Abend gedachte er mit keinem Wort des Magisters.

Am nächsten Morgen saßen die Professoren wieder auf

Werners Zimmer beieinander. Werner warf die beiden Pergamentblätter auf den Tisch. „Dies wenigstens hat mit dem Magister nichts zu tun, ich selbst habe es aus altem Geröll hervorgeholt. Dort liegt das Meßbuch auf der Truhe, es kostet mich Überwindung, den teuer erkauften Erwerb anzusehen.“

Raschke betrachtete das Pergament. „Sehr bedeutend,“ erklärte er, „wenn dies wirklich ist, was es scheint.“ Er eilte zu der Truhe und durchsuchte das Meßbuch. „Wahrscheinlich würde auch das Missale einen Anhalt dafür gewähren, ob es in dem Mönchskloster von Rossau gebraucht worden,“ sagte er, „ich bedaure, daß zu dieser Prüfung meine Kenntnis der Klostergewohnheiten nicht ausreicht.“ Er öffnete den Kasten und hob den Inhalt heraus. Von der Zerstreuung, welche ihn sonst wohl störte, war nichts zu bemerken, mit scharfen Augen sah er umher, als ob er die dunkeln Worte eines alten Philosophen zusammensuche. „Sehr merkwürdig,“ rief er, „nur eines wundert mich. Ist die Kiste ausgelegt worden?“

„Nein,“ versetzte Werner auffahrend.

„Die drei Begleiter einer hundertjährigen Ruhe fehlen, Staub, Spinnweben und Insektenschalen, es müßte doch etwas im Innern des Deckels oder Bodens hängen, denn die Truhe hat Ritze, welche den Geschlechtern der Kerbtiere Zugang verstaten.“

Er räumte weiter und untersuchte den Boden. „Unter dem Holzsplitter hängt etwas Papier,“ er zog einen winzigen Papierfetzen heraus und über die edlen Züge seines Angesichts legte sich ein tiefer Schatten. „Lieber Freund, machen Sie sich gefaßt auf eine unwillkommene Beobachtung. Auf diesem Fragment stehen nur sechs gedruckte Wörter, aber es sind Lettern unserer Zeit, es ist unser Zeitungspapier, und eines der sechs Wörter ist ein Name, der in der Politik dieser Tage oft genannt wird.“ Er legte das Papierstückchen auf den Tisch. Werner starrte darauf ohne ein Wort zu sagen, auch sein Angesicht

verwandelte sich, als ob ein Augenblick die Arbeit von zwanzig sorgenvollen Jahren getan hätte. „Die Sachen sind von mir ausgepackt und wieder eingelegt worden, möglich, daß das Papier dabei hineingefallen ist.“

„Möglich,“ wiederholte Raschke.

Der Professor sprang auf und suchte in fliegender Eile sein Handexemplar des Tacitus hervor. „Hier sind die Lesarten der Florentiner Handschrift, ein Vergleich mit den Pergamentblättern wird Licht geben.“ Er verglich einige Sätze. „Es scheint eine genaue Kopie,“ sagte er, „zu genau, ungeschickt genau.“ Er hielt die Handschrift prüfend von der Seite gegen das Licht, er goß einen Tropfen Wasser auf eine Ecke des Pergaments und wischte mit einem weißen Tuch, im nächsten Augenblick schleuderte er Tuch und Pergament auf den Boden und schlug die Hände heftig vor sein Gesicht. Raschke ergriff die Blätter und sah auf die geschädigte Ecke. „Es ist richtig,“ bestätigte er traurig, „eine Schrift, welche sechshundert Jahre auf dem Pergament gestanden hat, läßt andere Spuren in dem Stoff zurück.“ Heftig ging er auf und ab, die Hände in den Rocktaschen, fuhr sich mit dem Tuch über das Gesicht und warf es, den Irrtum bemerkend, weit von sich. „Ich kenne dafür nur ein Wort,“ sagte er nachdrücklich, „ein Wort, das der Mensch ungern über seine Lippen gehen läßt, und das Wort heißt: Schurkerei.“

„Es war ein Bubenstück,“ rief Werner mit starker Stimme.

„Hier halten wir an, Freund,“ bat Raschke, „wir wissen, daß eine Täuschung beabsichtigt war, wir wissen, daß der Versuch vor kurzem gemacht wurde; wenn wir den Ort des Fundes und Ihr Hiersein zusammenhalten, so dürfen wir, ohne gegen jemand ungerecht zu sein, als Tatsache annehmen, daß das Unrecht verübt wurde, Sie zu hintergehen. Wer es verübt hat, darüber haben wir nur Argwohn, starkbegründeten Argwohn, keine Sicherheit.“

„Diese Sicherheit soll uns werden,“ rief Werner, „bevor der Tag um viele Stunden älter wird.“

„Allerdings,“ entgegnete Raschke, „diese Sicherheit muß gewonnen werden, denn Urgwohn darf in des Menschen Haupt nicht dauern, er zerfrißt alle Bilder und Gedanken, welche ihm nahekommen. Uns ist aber die letzte Frage zurück: zu welchem Zweck ward das Unrecht verübt? War es der Mutwille eines Buben, dann wird der Frevel an Ehrwürdigem nicht geringer, aber die ärgste Schändlichkeit ist es nicht. War es überlegte Bosheit, um Sie zu schädigen, dann das härteste Urtheil. Wie stehen Sie zum Magister?“

„Es war überlegte Bosheit, einen Menschen zu schädigen an Leib und Seele,“ betonte der Professor mit feierlichem Ernst, „aber der Täter war nur das Werkzeug, den Gedanken gab ein anderer.“

„Halt,“ rief Raschke wieder, „nicht weiter, auch dies ist nur Urgwohn.“

„Es ist nur Urgwohn,“ wiederholte der Professor, „auch dafür suche ich Sicherheit. Man hat mich hingehalten, als ich den Weg nach dem Landschloß machen wollte, von Tag zu Tag, unter kleinem Vorwand; der Magister fehlte vor kurzem einen Tag bei der Arbeit, die ihm zugewiesen war, er entschuldigte sich mit Krankheit; als er wortreiche Entschuldigung aussprach, fiel mir sein scheues Wesen auf. Man hatte den Wunsch, mich hier zu fesseln, aus Gründen, für welche Sie in dem Bereich Ihrer Empfindungen kaum ein Verständnis finden würden. Man hoffte diesen Zweck zu erreichen, wenn man den fanatischen Eifer, an dem ich erkrankt war, aufregte, ohne ihn ganz zu befriedigen. Das ist mein Urgwohn, Freund, und ich fühle mich elend, so elend, wie nie in meinem Leben.“ Er warf sich auf das Sofa und verbarg wieder sein Gesicht.

Raschke trat zu ihm und sprach leise: „Kränkt Sie so sehr, Werner, daß man Sie getäuscht?“

„Ich habe vertraut, und getäushtes Vertrauen tut weh, aber ich denke bei dem Jammer, den ich fühle, nicht allein an mich, auch an das Verderben eines andern, der zu uns gehört.“

Raschke nickte mit dem Haupt. Wieder ging er heftig durch die Stube und sah zornig auf die Truhe.

Werner erhob sich und schellte. „Ich wünsche Magister Knips zu sprechen,“ sagte er dem eintretenden Gabriel, „ich lasse ihn ersuchen, sich so bald als möglich hierher zu bemühen.“

„Wie werden Sie zu ihm reden?“ frug Raschke besorgt vor dem Freund anhaltend.

„Ich bedarf selbst so sehr der Rücksicht,“ versetzte Werner, „daß Sie meine Heftigkeit nicht zu fürchten haben. Auch ich bin ein Kranker und ich weiß, daß ich mit einem sprechen soll, der kränker ist als ich.“

„Nicht krank,“ rief Raschke, „nur erschreckt, wie ich. Sie werden ihm sagen, was notwendig ist, im übrigen überlassen Sie ihn seinem Gewissen.“

„Ich werde nur sagen, was notwendig ist,“ wiederholte der Professor vor sich hinstarrend.

Gabriel kehrte zurück und brachte die Nachricht, der Magister wollte gegen Abend, wenn er das Kabinett verlasse, beim Professor vorsprechen.

„Wie nahm der Magister die Botschaft auf?“ frug Raschke.

„Er schien erschrocken, als ich ihm sagte, daß der Herr Professor im Gasthof wohnt.“

Der Professor hatte sich in die Ecke gedrückt, aber der Philosoph ließ ihm keine Ruhe, er sprach beharrlich von Angelegenheiten der Universität und zwang ihn durch häufige Fragen zur Teilnahme. Endlich äußerte er den Wunsch, ins Freie zu gehen, ungern gab der Professor dem Drängenden nach.

Werner geleitete vor das Stadttor, auch auf dem Wege antwortete er spätlich auf die lebhaften Reden des Freundes. Als sie zur Herberge kamen, wo Ilse in den Wagen des Oberz

amtmanns gestiegen war, begann der Gelehrte mit rauher Stimme: „Dies ist der Weg, auf dem mein Weib aus der Stadt entfloß, ich bin schon heut am frühen Morgen dieselbe Straße gegangen, und ich habe bei jedem Schritt gefühlt, was einem Mann die ärgste Demütigung ist.“

„Vor ihr war Licht und hinter ihr Finsternis,“ rief Raschke. Er redete von Frau Ilse und gedachte jetzt der Aufträge, welche ihm seine Kinder an die Tante mitgegeben hatten.

So verging der Nachmittag; wieder saß Werner vor sich hinbrütend auf seiner Stube, als Gabriel die Ankunft des Magisters meldete. Bevor Raschke in das Nebenzimmer eilte, drückte er noch einmal die Hand des andern und sah ihn bittend an: „Ruhe, Freund“.

„Ich bin ruhig,“ versetzte dieser.

Magister Knips hatte sich dem bildenden Einfluß des Hofes nicht entzogen, sein schwarzes Kleid war von einem Schneider gefertigt, der ein fürstliches Wappen vor der Werkstatt führte, seine Haare waren frei von Federn und seine Sprache hatte neuern Ausdruck der Ehrerbietung angenommen. Jetzt sah er lauernd und trogig aus. Werner maß den Eintretenden mit langem Blick; wenn ihm noch ein Zweifel geblieben war an der Schuld des Magisters, jetzt kannte er den Täter. Er wandte sich einen Augenblick ab, um seinen Widerwillen zu bekämpfen. „Betrachten Sie dies,“ sagte er und wies mit dem Finger auf die Pergamentblätter.

Knips nahm das Blatt in die Hand, und das Pergament zitterte, als er sein blödes Auge darüber neigte.

„Es ist wieder eine Fälschung,“ sagte der Professor, „die Lesarten des ersten Florentiner Koder, sogar die Eigentümlichkeiten seiner Orthographie sind mit einer ängstlichen Genauigkeit, welche jedem alten Abschreiber unmöglich gewesen wäre, auf diese Blätter nachgezeichnet. Auch die Schrift verrät sich als neu.“

Der Magister legte das Blatt nieder und erwiderte unsicher: „Es scheint allerdings eine Nachahmung alter Schrift, wie bereits der Herr Professor erkannte.“

„Ich fand diese Arbeit,“ fuhr der Gelehrte fort, „im Turm des Landschlusses, gepackt in jenes zerrissene Meßbuch, in jene Truhe gelegt, unter alte Möbel versteckt. Sie aber, Herr Magister, haben dies Blatt verfertigt, Sie haben es an Ort und Stelle geborgen. Das ist nicht alles. Sie haben schon vorher, um mich auf falsche Fährte zu bringen, das Verzeichniß der Truhen in alte Rechnungen gesteckt, Sie haben die Ziffern 1 und 2 für die Kisten erfunden. Auch die Schrift dieses Verzeichnisses ist von Ihnen gemacht, mich zu täuschen.“

Der Magister stand mit gesenktem Haupt und suchte die Antwort. Er wußte nicht, auf welche Bekenntnisse anderer sich die feste Behauptung gründete. Hatte der Kastellan ihn verraten? hatte der Fürst selbst ihn preisgegeben? Ihn überkam die Angst, aber er entgegnete verstockt: „Ich habe es nicht getan.“

„Vergebens suchen Sie außs neue zu täuschen,“ fuhr der Gelehrte fort. „Wenn ich nicht bereits Grund hätte, Ihnen ins Gesicht zu sagen, daß Sie dies taten, Ihr Benehmen vor diesem Blatt wäre vollgültiger Beweis. Kein Laut des Befremdens, kein Wort des Abscheues gegen solchen Versuch einer Fälschung. Welcher Gelehrte kann dergleichen ansehen und stumm bleiben, wenn ihm nicht das eigene Gewissen den Mund schließt? Was habe ich Ihnen getan, Herr Magister, daß Sie mir diesen bitteren Schmerz bereiten? Geben Sie mir eine Entschuldigung für Ihr Tun. Habe ich Sie je gekränkt? Habe ich je in Ihnen finstere Leidenschaft gegen mich aufgeregt? Jeder Grund, der mir das Widerwärtige begreiflich macht, wird mir willkommen sein. Denn mit Entsetzen sehe ich auf diese Verirrung einer Menschenseele.“

„Der Herr Professor haben mir niemals Grund zur Klage gegeben,“ antwortete Kuips gedrückt.

„Und dennoch,“ rief der Professor, „mit ruhigem Blut, gleichgültig, in frevelhaftem Spiel das Arge getan, das war sehr schlecht, Herr Magister.“

„Vielleicht sollte es nur ein Scherz sein,“ senfte der Magister, „vielleicht wurde so zu dem gesagt, der die Schrift gefertigt. Er hat nur gehandelt nach dem Befehl eines andern, nicht in freier Wahl, und nicht mit eigenem Willen.“

„Welche Macht der Erde durfte Ihnen befehlen, gegen einen andern so überlegte Tücke zu üben?“ frug der Professor traurig. „Sie selbst wußten doch sehr gut, welche Folge diese Täuschung für mich und andere haben konnte.“

Magister Knips schwieg.

„Mit mir sind wir fertig,“ rief der Gelehrte, „kein Wort über den Plan, welchem diese Fälschung dienen sollte, und keinen weiteren Vorwurf über das Unrecht, das Sie gegen einen Mann geübt, der Ihrer Ehrlichkeit vertraute.“

Er warf das Pergament unter den Tisch, Knips ergriff schweigend seinen Hut, das Zimmer zu verlassen.

„Halt,“ gebot der Professor, „nicht von der Stelle. Was Sie gegen mich persönlich versucht haben, darüber darf ich schweigen. Nicht vorzugsweise dieser Handschrift wegen habe ich Sie herbeschieden. Aber der Mann, den ich vor mir sehe, auf den ich mit einem Grauen blicke, das ich so noch nie gefühlt, ist noch etwas anderes als ein gewissenloses Werkzeug im Dienste Fremder, er ist ein untreuer Philolog, ein Verräter an seiner Wissenschaft, Fälscher und Betrüger da, wo nur die Ehrlichkeit ein Recht hat zu leben, ein Verdammter da, wo es keine Sühne und Gnade gibt.“

Dem Magister fiel sein Hut zur Erde.

„Sie haben den Pergamentstreif des Struvelius geschrieben, jener Händler hat gegen Sie ausgesagt, Ihre Schreibübungen sind mit Beschlagnahme belegt und in Ihrer Vaterstadt unter den Händen der Polizei.“

Immer noch schwieg der Magister, er fuhr nach seinem Taschentuch und wischte sich den kalten Schweiß von der Stirn.

„Jetzt wenigstens sprechen Sie,“ rief Werner. „Geben Sie mir eine Erklärung des furchtbaren Rätsels, wie jemand, der zu uns gehört, sich mutwillig alles zerstören kann, was seinem Leben Halt und Adel gibt. Wie vermag ein Mann von Ihren Kenntnissen in so roher Weise gegen seine Wissenschaft untreu zu werden?“

„Ich war arm, und mein Leben voll Plage,“ versetzte Knips leise.

„Ja, Sie waren arm, seit Ihrer frühen Jugend haben Sie vom Morgen bis zum Abend gearbeitet, schon als Kind haben Sie auf vieles verzichtet, was andere gedankenlos genießen. Sie haben dafür das stille Bewußtsein erworben, daß Sie sich herausringen zu innerer Freiheit und zu demüthiger Freundschaft mit dem großen Geist unseres Lebens. Ja, Sie wuchsen zum Mann unter zahllosen Opfern und Entsagungen, welche andere fürchten. Sie haben dafür gelernt und gelehrt, was der höchste Besitz des Menschen ist. Vor jeder Korrektur, die Sie hilfreich für andere lasen, vor jedem Wörterverzeichnis, das Sie zu einem Klassiker auszogen, haben Sie bei den Worten, die Sie verbesserten, bei den Zahlen, die Sie schrieben, das Bedürfnis gehabt, wahr zu sein. Gerade Ihre Tagesarbeit war ein unablässiger eifriger Kampf gegen das Falsche und Unrichtige. Doch mehr als das und schlimmer als das, Sie sind kein gedankenloser Lohnarbeiter gewesen, Sie haben ganz und voll zu uns gehört, Sie waren in der That ein Gelehrter, bei dessen Wissen sich oft Anspruchsvollere Rat erholten, Sie bargen nicht nur eine Masse einzelner Kenntnisse in Ihrem Geist, Sie verstanden auch sehr wohl, welche Gedanken aus solchem Wissen aufsteigen. Das alles waren Sie, und doch ein Fälscher. Ganz treue Hingabe und Selbsterleugnung und dicht daneben frevelhafte Willkür; ein zuverlässiger und eifriger

Gehilfe und dazwischen ein Betrüger, dreist und höhrend wie ein Teufel."

"Ich war ein gequälter Mann," begann Knips, „wer anders gelebt hat, weiß nicht, wie schwer es ist, immer in seiner Wissenschaft zu dienen und fremden Füßen nachzutreten. Sie haben nie für andere, die weniger wissen als Sie, gearbeitet. Sie verstehen nicht, welches Gefühl es gibt, wenn die anderen hochfahrend benutzen ohne Anerkennung und ohne Dank, was man ihnen von seinem Wissen gegeben hat. Ich bin nicht unempfindlich gegen Freundlichkeit. Der Herr Professor war der erste, welcher bei dem ersten Autor, den derselbe herausgab, in den letzten Zeilen der Einleitung meinen Namen genannt hat, weil ich Denenselben bei der Arbeit gedient. Und doch habe ich weniger für Sie getan als für jeden andern meiner alten Gönner. Das Exemplar, welches Sie mir damals geschenkt, habe ich unter meine Bücher auf den Ehrenplatz gestellt. Sooft ich müde wurde von der Nachtarbeit, habe ich diese Zeilen gelesen. Dergleichen Freundlichkeit habe ich selten erfahren. Aber ich habe die Qual gefühlt mehr zu wissen als ich bedeute, und mir hat die Gelegenheit gefehlt mich herauszuarbeiten aus meiner Enge. Da ist's gekommen." Er stockte und brach ab.

"Es war Stolz," sagte der Professor schmerzlich, „es war Reid, der aus einem bedrängten Leben herausquoll gegen Glücklichere, die vielleicht nicht mehr wußten, es war das Gelüst nach Überlegenheit über andere."

"Das war's," fuhr Knips klagend fort. „Zuerst kam der Einfall auch über solche zu lachen, die mich benutzen und verachten, ich dachte, wenn ich will, kann ich euch in meiner Hand haben, ihr Herren Gelehrten. Dann wurde es ein Vorsatz, und er hielt mich fest. Ich habe manche Nacht gefessen und darüber gearbeitet, ehe ich so weit kam, und manchmal habe ich's wieder weggeworfen, Herr Professor, und unter meinen

Büchern versteckt. Aber es lockte mich fortzufahren, es wurde mir ein Stolz, die Kunst zu gewinnen. Als ich sie endlich hatte, machte mir's Spaß sie zu gebrauchen. Es war mir weniger um den Gewinn, als um die Überlegenheit."

"Es ist leicht," versetzte der Professor, „Männer von unserer Art da zu täuschen, wo sie gewöhnt sind sicher zu vertrauen. Wo der Scharfsinn versagt, den wir bei unserer Arbeit gewinnen, da sind viele von uns wie die Kinder, und wer kälter ist und sie hintergehen will, der mag leicht eine Weile mit ihnen spielen. Es war ein schwacher Ruhm, die Kunst eines Satans gegen Arglose zu üben."

"Ich wußte, daß es ein Teufel war, mit dem ich umging. Ich wußte es vom ersten Tage, Herr Professor, aber ich konnte mich nicht gegen ihn wehren. So war es," schloß Knips und setzte sich erschöpft auf die Truhe.

"So war es, Herr Magister," rief Werner sich aufrichtend, „aber so darf es ferner nicht bleiben. Sie waren einer von uns, Sie dürfen es nicht mehr sein. Sie haben ein Verbrechen begangen an dem höchsten Gut, welches dem Geschlecht der Menschen vergönnt ist, an der Ehrlichkeit seiner Wissenschaft. Sie selbst wissen, daß ein Todfeind unserer Seelen wird, wer diese Ehrlichkeit gefährdet. In unserm Reiche, wo der beschränkten Kraft des einzelnen täglich der Irrtum droht, ist der Wille, wahr zu sein, eine Voraussetzung, die keiner entbehren darf, ohne andere in sein Verderben zu ziehen."

"Ich war nur der Handlanger," seufzte Knips, „und wenig hat man sich um mich gekümmert. Hätten mich andere als einen Gelehrten geachtet, es wäre nicht geschehen."

"Sie selbst haben sich dafür gehalten," rief der Professor, „und Sie hatten ein Recht dazu, Sie fühlten den Stolz Ihrer Wissenschaft und Sie kannten wohl Ihren hohen Beruf. Sie mußten sehr gut, daß auch Sie, der demütige Magister, teil

hatten an dem Priesteramt und an dem Fürstenamt in unserm Reich. Kein Purpur ist edler und keine Herrschaft ist machtvoller als die unsere, wir führen die Seelen unseres Volkes aus einem Jahrhundert in das andere, unser ist die Pflicht über seinem Lernen zu wachen und über seinen Gedanken. Wir sind seine Vorkämpfer gegen die Lüge und gegen die Gespenster aus vergangener Zeit, welche noch unter uns wandeln mit dem Schein des Lebens bekleidet. Was wir zum Leben weihen, das lebt, und was wir verdammen, das vergeht. Von uns werden jetzt die alten Tugenden der Apostel gefordert, gering zu achten, was vergänglich ist, und die Wahrheit zu verkünden. Sie waren in diesem Sinn geweiht wie jeder von uns, Ihr Leben verpflichtet Ihrem Gott. Auf Ihnen lag, wie auf uns allen, Verantwortung für die Seelen unserer Nation. Sie haben sich dieses Amtes unwert gemacht und ich traure, ich traure armer Mann, daß ich Sie davon scheiden muß.“

Der Magister fuhr in die Höhe und sah flehend zu dem Gelehrten auf.

Der Professor redete nachdrücklich: „Mein ist die Pflicht, dies auszusprechen gegen Sie und gegen andere. Was Sie damals an meinem Amtsgenossen getan, was Sie noch von ähnlichen Versuchen bereitet haben, das darf kein Geheimnis bleiben. Die Ehrlichen müssen gewarnt werden vor der Kunst, welche zu üben ein Dämon Sie getrieben hat. Aber in der letzten Stunde, wo Sie vor mir stehen, fühle auch ich, daß ich zu wenig getan, Ihnen Hilfe gegen die Versuchung zu geben. Ohne bösen Willen habe vielleicht auch ich zuweilen mißachtet, was wertvoll in Ihnen war für andere, auch ich habe wohl vergessen, wie schwer die Arbeit des Tages auf Ihnen lag. Hat meine Härte Sie je gedrückt und verbittert, so büße ich heut dafür. Denn als ich kurzschichtiger, irrender Mensch beförderte, was Sie herausheben sollte aus äußerer Bedrängnis, da lud ich eine Mitschuld auf mich, daß Sie hier der Versuchung aufs

neue verspielen. Das ängstigt mich schwer, Herr Magister, und ich fühle wie Sie die Qualen dieser Stunde."

Magister Knips saß erschöpft und zusammengekauert auf der Truhe, der Gelehrte stand über ihm und seine Worte sanken wie Schläge auf des Magisters Haupt. „Ich darf nicht verschweigen, Herr Magister, daß Sie ein Fälscher sind, Sie dürfen nie wieder in unserm Kreise sich lebendig rühren, Ihre Laufbahn als Gelehrter ist durch Ihr Verbrechen geschlossen, Sie sind unserer Wissenschaft verloren, verloren für alle, welche an Ihren Arbeiten einen Anteil nahmen. Sie sind geschwunden für uns, auf der Stätte, wo Sie unter uns gestanden haben, ist nichts geblieben als ein schwarzer Schatten. Eine Menschenkraft, mühsam heraufgezogen, ein Geist von ungewöhnlichem Scharfsinn und Inhalt ist uns verloren und tot. Und wie über einem Toten traure ich über Sie."

Der Gelehrte weinte, Knips drückte sein Gesicht in die Hände. Werner eilte zum Schreibtisch. „Brauchen Sie Mittel Ihr zerstörtes Leben in anderer Umgebung zu erhalten, hier sind sie. Nehmen Sie, was Sie bedürfen." Er warf Geld auf den Tisch. „Versuchen Sie Ihr Haupt zu bergen, wo Ihnen niemand aus unserer Gemeinde begegnet. Möge Ihnen jedes Gut zu teil werden, das auf der Erde noch für Sie übrig ist. Aber fliehen Sie, Herr Magister, meiden Sie die Stellen, wo man mit Trauer Ihrer denkt und mit dem Widerwillen, den der ehrliche Arbeiter gegen den Untreuen empfindet."

Knips erhob sich, sein Gesicht war noch bleicher als gewöhnlich, er blickte verstört umher. „Ich brauche kein Geld," sagte er tonlos, „ich habe genug zu meiner Reise. Ich bitte den Herrn Professor für meine Mutter zu sorgen."

Der Gelehrte stand abgewandt und der kräftige Mann schluchzte. Magister Knips ging an die Tür, dort blieb er stehen. „Ich habe den Homer von 1488, sagen Sie meiner Mutter, daß sie Ihnen das Buch gibt. Wenn Ihnen auch der Gedanke

an mich traurig ist, behalten Sie doch das Buch. Es war mir ein Schatz."

Der Magister schloß die Thür und ging langsam aus dem Hause. Der Wind fegte durch die Straßen, er stieß an den Rücken des Magisters und beschleunigte seinen Schritt. „Er treibt," murmelte Knips wieder, „er treibt vorwärts". Auf dem freien Platz blieb er im Winde stehen und sah nach den Wolken, welche in eiligem Fluge unter dem Monde dahinfuhren, unförmliche Gebilde aus grauem Dunst schwebten und glitten über seinem Haupte. Er dachte an die letzte Korrektur, welche er in seiner Vaterstadt gelesen, und sprach griechische Worte vor sich hin, es waren Verse aus den Eumeniden des Aeschylus: „Pact an, pact an, pact an, ihr Götterhunde". Er ging hinauf zu dem Schlosse und blieb vor den erleuchteten Fenstern stehen, die vier Rappen, welche den Fürsten vom Turmschloß nach der Stadt zurückführten, flogen an ihm vorüber, er ballte die hagere Hand gegen den Wagen. Dann lief er um das Schloß herum auf die Parkseite. Dort drückte er sich unter den Fenstern des Fürsten an einen Baum, sah zum Schlosse hinauf, hob wieder die Faust gegen den Schloßherrn und seufzte. Er blickte auf den dunkeln Ast, der über ihm ragte, starrte auf den Himmel und die grauen flatternden Schatten, welche unter dem Mond dahinzogen, und verzweifelte Gedanken fuhren ihm durch den Sinn. „Wenn der Mond verschwindet, so soll es auch mir ein Zeichen sein."

Er sah lange auf den Mond. Dabei zog ihm leise unter wilden Gedanken ein lateinischer Satz durch sein gequältes Hirn: „Der Mond und die Erde verhalten sich wie kleine Punkte zum Weltall, das sagt schon Ammianus Marcellinus. Ich habe die Handschriften dieses Römers verglichen, ich habe Konjekturen gemacht zu jeder Seite seines verdorbenen Textes, ich habe jahrelang über ihm geseffen. Wenn ich hier tue, um diesen unwissenden Fürsten zu ärgern, was dem Haman getan

wurde, so geht der Apparat zu meinem Römer verloren.“ Er tauchte unter dem Baume hervor und lief in seine Wohnung. Dort raffte er seine Habe zusammen, steckte sein Handexemplar des Ammianus in die Rocktasche und eilte mit seinem Bündel dem Thor zu.

Man sagt, er sei in dasselbe Land, das vor ihm sein Bruder gesucht, tief hinein gen Westen gezogen.

Er entwich und barg sein Haupt, ein untreuer Diener und ein Opfer der Wissenschaft. Sein Lebelang hatte er über geschriebenem Wort geseffen, jetzt riß ihn aus der Heimat das lebendige Wort, welches von einer andern Seele in die seine drang. Bei Tag und Nacht hatten ihn die Buchstaben der Bücher umgeben und gelehrte Schrift, die aus dem Rohr auf das weiße Blatt geflossen war, aber ihm hatte zu rechter Zeit der Segen des Wortes gefehlt, welches aus dem Munde in das Ohr, vom Herzen zum Herzen klingt. Denn was wir als das Gemeinste gebrauchen, ist uns auch das Höchste. Geheimnißvoll ist uns noch heut, wie unsern Vorfahren, seine Gewalt. Das Geschlecht unserer Schriftzeit, geübt die Laute in ihrem Bilde zu schauen, gewöhnt, die Kräfte der Natur durch Maß und Wage zu schätzen, denkt selten daran, wie mächtig klangvolles Wort der Menschenbrust in uns waltet. Es ist Herrin und Dienerin, es erhebt und zerstört, es macht krank und schafft Heilung. Glücklich der Lebende, dem es voll und rein in das Ohr tönt, der den weichen Laut der Liebe, den herzhaften Ruf des Freundes unablässig empfängt. Wer den Segen der Rede entbehrt, die aus warmem Herzen quillt, der wandelt schon als Lebender unter den andern wie ein Geist, der vom Leibe gelöst ist, wie ein Buch, das man aufschlägt, benutzt, von sich abtut nach Gefallen. Der Magister hat durch geschriebenes Wort gesündigt, ihn hat der Schmerzensruf einer Menschenstimme in die dämmrige Ferne geschleucht.

2. Vor der Entscheidung.

Die Kinder brüllten und die Glöckchen der Schafherde läuteten, in den schossenden Halmen der grünen Saat wogte der Wind. Durch Haus und Garten schritt wieder das älteste Kind des Gutes, umgeben von den Geschwistern. Wo ist der frohe Glanz deiner Augen geblieben und dein herzliches Kinderlachen, Frau Ilse? Ernst ist das Antlitz und gemessen die Gebärde, prüfend mißt dein Blick die Menschen und die Wege, auf denen du gehst, und ruhiger Befehl tönt aus deinem Munde. Die Heimat hat dir das Herz nicht leicht gemacht, und nicht wiedergegeben, was du in der Fremde verloren.

Aber eifrig übt sie ihr Recht, Liebe zu fordern und zu erweisen, vertraute Bilder sendet sie in deine Seele und alte Erinnerungen weckt sie bei jedem Schritt. Die Menschen, die dich in ihrem Herzen treu gehegt, Tiere, die du gezogen, Bäume, die du gepflanzt, sie neigen sich grüßend vor dir und arbeiten geschäftig, mit heiteren Farben zu überdecken, was dir finster im Innern liegt.

Der erste Abend war schwer. Als Ilse in das Haus trat, geleitet von den Nachbarn, eine Flüchtige, die zu verbergen sucht, was sie quält, da warfen bei dem Schreck des Vaters, unter den neugierigen Fragen der Geschwister noch einmal Zorn und Angst schwarze Schatten über ihr Haupt. Aber an der Brust des Vaters, unter dem Dach des festen Hauses, drang mit dem Gefühl der Sicherheit wieder die alte Kraft des Bodens in die Glieder der Landfrau, und sie vermochte den Augen ihrer Lieben zu verbergen, was nicht allein ihr Geheimnis war.

Noch eine schwere Stunde kam. Ilse saß am späten Abend wie vor Jahren auf ihrem Stuhl, gegenüber dem Vater. Nach ihrem Bericht sah der starke Mann ängstlich vor sich hin, sprach ein hartes Wort über ihren Gatten, und Fluch gegen einen andern. Als er ihr sagte, daß auch im Vaterhaus noch Gefahr

drohe, als er ihr Vorsicht befahl für Schritt und Tritt, und als er erzählte, wie in ihrer Kindheit ein dunkles Gerücht gegangen, daß schon einmal ein Mädchen vom Steine, ein Kind des früheren Besitzers, das Opfer vornehmer Herren geworden sei, da rang sie noch einmal die Hände zum Himmel. Aber der Vater hatte ihre Hände gefaßt und sie zu sich in die Höhe gezogen. „Unrecht begehen wir, daß wir über unsicherer Zukunft vergessen, wie gnadenvoll die Vorsehung dich behütet hat. Ich halte dich an der Hand, du stehst auf dem Grunde deiner Heimat. Wir tun, was der Tag fordert, und stellen alles andere größerer Macht anheim. Um die Reden Fremder sorgen wir nicht, schnell wechselt das Wetter. Halte still und vertraue.“

Die jüngeren Kinder plaudern sorglos, sie fragen nach dem schönen Leben in der Residenz, sie wollen genau wissen, was die Schwester geschaut, und vor allem, wie der Herr des Landes gegen Ilse war, er, den sie sich denken wie den heiligen Christ, als den unermüdlichen Spender von Freude und beglückender Gunst. Aber die älteren wehren dieser Rede, ohne selbst zu wissen warum, mit dem zarten Gefühl, das Kinder für die Lage solcher haben, die sie lieben. Ilse begleitet die Schwester Klara durch den Oberstock, sie richtet Zimmer ein für die Gäste, welche erwartet werden, und stellt einen Riesenstrauß ihrer Gartenblumen in die Stube, welche Herr Hummel bewohnen soll. Die Brüder ziehen sie durch den Obstgarten in das enge Thal, sie zeigen ihr den hohen Steg über das Wasser, welchen der Vater weiter oben zu der Grotte gelegt hat und der eine Freude für Ilse sein soll, weil er den Zugang zu ihrem Lieblingsplatz bequem macht. Ilse geht längs dem hochgeschwollenen Bach, das Wasser zieht gelb und trübe über die Felsblöcke, es hat den schmalen Wiesenstreif an den Ufern überschwemmt und fließt in starker Strömung talwärts auf die Stadt zu. Ilse sucht den Platz, wo sie einst unter Laub und wilden Wegpflanzen verborgen lag, als sie in den Augen ihres

Felix das Bekenntnis seiner Liebe gelesen. Auch die heimliche Stelle ist überflutet, undurchsichtig rinnt der Strom darüber hin, die Blütendolden sind geknickt und übergossen, die Erlenzbüsche bis an die oberen Zweige bedeckt, Rohrhalme und mißfarbiger Schaum hängen um die Blätter; nur der weiße Stamm einer Birke ragt aus der Zerstörung hervor und um die tiefsten Äste wirbelt die Flut. „Der Schwall verläuft,“ klagt Ilse; „in wenig Tagen taucht der Boden wieder an das Licht, und wo das Grün verdorben ist, treibt der milde Sonnenstrahl ein neues hervor. Wie aber soll es mit mir werden? Mir fehlt das Licht, solange er nicht bei mir ist, und wenn ich ihn wieder sehe, wie wird er gewandelt sein? Wie wird er, der ernste und eifrige, ertragen, was feindlich in mein Leben gedrungen ist und in das seine?“

Der Vater bewacht sorglich ihre Schritte, er spricht öfter im Hause ein als sonst; sooft er vom Felde zurückkehrt, erzählt er ihr von der Arbeit des Gutes, er denkt immer daran, daß seine Rede nicht an einen Gedanken rühre, der ihr Schmerzen macht, und die Tochter fühlt, wie zart und liebevoll die Aufmerksamkeit des Vielbeschäftigten um sie waltet. Jetzt winkt er ihr schon von weitem zu, neben ihm schreitet eine untersekte Gestalt mit großem Kopf und wohlhåbigem Aussehen. „Herr Hummel!“ ruft Ilse freudig und eilt mit beflügeltem Fuß auf ihn zu. „Wann kommt er?“ fragt sie ihm erwartungsvoll entgegen.

„Sobald er frei ist,“ versetzte Hummel.

„Wer hält ihn noch dort?“ sagt die Frau traurig vor sich hin.

Herr Hummel erzählt. Bei seinem Bericht glätten sich die Falten auf Ilse's Stirn, und sie führt den lieben Gast in die alten Mauern. Herr Hummel steht erstaunt unter dem hohen Geschlecht, das auf dem Steine wächst, er sieht bewundernd auf die Mädchen und achtungsvoll auf die Köpfe der Knaben.

Heut vergißt Ilse nicht, was einer guten Hausfrau gegen den willkommenen Gast ziemt. Herr Hummel aber wird fröhlich unter dem Landvolk, er freut sich über den Blumenstrauß in seiner Stube, er zwingt den drallen Buben Franz sich auf seine Kniee zu setzen, und läßt ihn aus seinem Glase trinken bis zum Übermaß. Dann geht er mit dem Landwirt und Ilse durch die Wirtschaft, klug ist sein Urtheil, der Wirt und er, jeder erkennt in dem andern bedächtigen Verstand. Zuletzt fragt ihn Ilse herzlich, wie ihm ihre Heimat gefalle. „Alles großartig,“ erklärte Hummel, „Wuchs, Kopf, Strauß, Viehstand und Häuslichkeit. Es steht zu dem Geschäft von H. Hummel wie ein Kürbis zu einer Gurke. Alles tüchtig und voll, nur für meinen Geschmack zu viel Stroh.“

Der Landwirt ruft Ilse beiseit: „Der Prinz will wieder abreißen, er hat den Wunsch geäußert, dich vorher zu sprechen. Willst du ihn sehen?“

„Heut nicht. Dieser Tag gehört euch und dem Gast. Aber morgen,“ sagt Ilse.

Am Morgen des nächsten Tages trat Professor Raschke, zur Reise bereit, in das Zimmer des Freundes. „Der Magister soll verschwunden sein?“ frug er ängstlich.

„Er hat getan, was er mußte,“ versetzte Werner finster, „wie er auch lebe, wir haben ihn gestern bestattet.“

Raschke sah unruhig in das gefurchte Antlitz des andern. „Gern sähe ich Sie auf dem Wege zu Frau Ilse, am liebsten mit ihr vereint auf dem Rückwege zu uns.“

„Kein Zweifel, Freund, ich werde beide Wege suchen, sobald ich Recht dazu habe.“

„Frau Ilse zählt die Stunden,“ mahnte Raschke in größerer Sorge, „erst wenn sie den Geliebten bei sich festhält, wird sie ruhig sein.“

„Mein Weib hat die Ruhe lange entbehrt, während sie

an meiner Seite war," sprach der Gelehrte. „Ich habe nicht verstanden, sie zu schützen, ich habe sie den Krallen wilder Tiere überlassen, bei Fremden hat sie den Trost gefunden, den ihr der eigene Mann verweigerte. Die Nichtachtung des Gatten hat sie da geschädigt, wo die Frau am schwersten verzeiht. Ich bin zu einem schwachen Träumer geworden," rief er, „unwert der Hingabe dieses reinen Lebens, und ich fühle, was ein Mann nie fühlen sollte, ich fühle Scham, mein gutes Weib wiederzusehen." Er wandte sein Angesicht ab.

„Zu hoch gespannt ist dies Empfinden," entgegnete Raschke, „zu hart der Vorwurf, den Sie jetzt zürnend gegen sich selbst erheben. Sie wurden durch listige Winkeltzüge Weltkluger getäuscht. Sie selbst haben ausgesprochen, daß es ruhmlos leicht ist, uns da zu hintergehen, wo wir nicht viel klüger sind als die Kinder. Werner, noch einmal bitte ich, reisen Sie mit mir zugleich ab, wenn auch auf anderem Wege."

„Nein," versetzte kurz der Gelehrte. „Ich habe mein Leben lang die Beziehungen zu anderen Menschen reinlich behandelt. Halbheit in Neigung und Abneigung ist mir unerträglich. Fühle ich Neigung, so soll mein Händedruck und das Vertrauen, das ich gebe, den andern keinen Augenblick in Zweifel lassen, wie mir ums Herz ist. Muß ich ein Verhältnis lösen, auch da habe ich die Rechnung stets ganz und voll geschlossen. Jetzt kann ich nicht aufbrechen wie ein Flüchtling."

„Wer fordert das?" frug Raschke, „nur wie ein Mann, der die Augen abwendet von häßlichem Gewürm, das vor ihm auf dem Boden kriecht."

„Hat das Gewürm den Mann geschädigt, so ist ihm Pflicht zu verhüten, daß das Schädliche auch andern gefährlich wird, und kann er andere nicht behüten, er wird sich selbst genug tun, wenn er seinen Weg säubert."

„Wenn ihm aber der Versuch neue Gefahr bringt?"

„Er wird doch tun, was er vermag, sich selbst zu genügen,"

rief Werner. „Das Recht, welches ich erhalten habe gegen einen, ich lasse mir's nicht rauben. Die Kränkung meines Weibes mahnt, es mahnt das verlorene Leben eines Gelehrten, um welches wir beide trauern. Sagen Sie mir nichts mehr. Freund, mein Selbstgefühl hat in diesen Tagen große Schädigung erfahren, und mit Recht. Ich fühle meine Schwäche mit einer Bitterkeit, die gerechte Strafe ist für den Stolz, mit dem ich auf das Leben anderer gesehen. Ich habe an Struvelius geschrieben, ich habe ihn um Verzeihung gebeten, daß ich die kleine Unsicherheit, die einst ihn störte, so hochmütig empfand. Hier ist der Brief an den Kollegen; ich bitte Sie, die Zellen abzugeben, und ihm zu sagen, wenn wir uns wiedersehen, dann soll kein Wort über das Vergangene von unsern Lippen fallen, nur er soll wissen, wie schwer ich dafür gebüßt habe, daß ich gegen ihn hart war. Aber wie sehr ich die Geduld und Nachsicht anderer bedarf, ich würde das letzte verlieren, was mir den Mut gibt die Augen aufzuschlagen, wenn ich von hier gehen wollte, bevor ich mit dem Schlossherrn dort oben abgerechnet habe. Ich bin kein Weltmann, der gelernt hat, seinen Zorn hinter einem höflichen Gruß zu verbergen.“

„Wer solche Abrechnung sucht,“ warnte Raschke, „muß auch die Mittel haben, den Gegner dabei festzuhalten, sonst mag eine neue Demütigung werden, was Genugthuung sein soll.“

„Diese Genugthuung gesucht zu haben bis zum Äußersten,“ versetzte Werner, „auch das ist Befriedigung.“

„Werner,“ rief der Kollege, „ich will nicht hoffen, daß Ihr erregter Zorn Sie hinabzieht in die gedankenlose Rachsucht der Schwachen, welche ein rohes Spiel mit dem eigenen Leben und dem des andern Genugthuung nennen.“

„Er ist ein Fürst,“ sagte der Professor mit finstern Lächeln, „ich trage keine Sporen, und der letzte Versuch, den ich mit meiner Kugelform anstellte, war Nüsse darin zu quetschen. Wie mögen Sie mich so verkennen? Aber es gibt Forderungen,

welche deutlich ausgesprochen sein wollen, damit sie zur That werden. Noch wohnt in dem Wort eine heilende Kraft, wenn nicht für den, der die Rede hört, doch für den, der sie spricht. Ihm sagen muß ich, was ich von ihm heische. Er mag zusehen, wie er das Wort hinunterwürgt in sein freudloses Herz."

"Er wird weigern, Sie zu hören," warf Raschke ein.

"Ich werde suchen ihn zu sprechen."

"Er hat der Mittel viele, Sie zu hindern."

"Er gebraucht sie auf seine Gefahr, denn er nimmt sich dadurch den Vorteil, den er hätte, mich ohne Zeugen zu hören."

"Er wird das ganze Rüstzeug gegen Sie in Bewegung setzen, das ihm seine hohe Stellung gibt, er wird seine Gewalt rücksichtslos gebrauchen, Sie zu bändigen."

"Ich bin kein schreiender Wahrsager, der den Cäsar auf offener Straße anfällt, um vor den Idus des März zu warnen. Daß ich weiß, was ihn demütigt vor sich selbst und seinen Zeitgenossen, das ist meine Waffe. Und ich versichere Sie, er wird mir Gelegenheit geben sie zu gebrauchen, wie ich will."

"Er verreisst", rief Raschke ängstlicher.

"Wohin kann er reisen, wo ich ihm nicht nachkomme?"

"Ihn wird die Besorgnis, welche Sie in ihm erregen, zu finsterner That treiben."

"Er wage sein Argstes, ich will tun, was mir Frieden gibt."

"Werner," rief Raschke, die Hände erhebend, "ich darf Sie in dieser Lage nicht verlassen, und doch machen Sie dem Freunde fühlbar, wie ohnmächtig sein ehrlicher Rat gegen Ihren starren Willen ist."

Der Professor ging auf ihn zu und küßte ihn. „Leben Sie wohl, Raschke. So hoch als ein Mann in der Achtung eines andern stehen kann, stehen Sie in meinem Herzen. Zürnen Sie nicht, wenn ich in diesem Fall mehr dem Drang des eigenen Wesens folge, als der milden Weisheit des Ihren. Grüßen Sie von mir Frau Aurelie und die Kinder."

Raschte fuhr sich über die Augen, zog seinen Rock an und steckte den Brief an Struvelius in die Rocktasche. Dabei fühlte er einen andern Brief, er zog ihn heraus und las die Aufschrift. „Ein Brief meiner Frau an Sie,“ sagte er, „ich weiß nicht, wie er mir in die Tasche kommt.“

Werner öffnete, wieder flog ein kurzes Lächeln über sein Gesicht. „Frau Aurelie bittet mich für Ihr Wohlbefinden zu sorgen. Der Auftrag kommt zu guter Stunde; ich begleite Sie zur Stelle Ihrer Abfahrt, wir wollen auch Mühe und Mantel nicht vergessen.“

Der Professor führte den Freund zu der Reisegelegenheit, die Männer sprachen in der letzten Stunde über die Vorlesungen, welche beide im nächsten Halbjahr zu halten wünschten. „Denken Sie des Briefes an Struvelius,“ war das letzte Wort Berners, als der Freund im Wagen saß.

„Ich denke daran, sooft ich Ihrer gedenke,“ rief Raschte, die Hand zum Wagen hinausstreckend.

Der Professor ging nach dem Schloß zur großen Abrechnung mit dem Mann, der ihn in seine Hauptstadt gerufen. Ihn empfing die Dienerschaft mit verlegenen Blicken. „Der Herr ist im Begriff zu verreisen und wird erst in einigen Tagen zurückkehren. Wohin er reist, weiß man nicht,“ sagte der Hausmeister bekümmert. Der Professor forderte, ihn doch bei dem Fürsten zu melden, sein Anliegen sei dringend; der Diener brachte die Antwort, der Fürst sei vor der Rückkehr nicht zu sprechen, der Gelehrte möge seine Wünsche einem der Adjutanten mittheilen.

Werner eilte zu dem abgelegenen Hause des Obersthofmeisters. Er wurde in die Bücherstube geführt, sah flüchtig auf den verschossenen Teppich des Bodens, auf die alte Tapete, welche durch Kupferstiche in dunkeln Rahmen verdeckt war, auf große Bücherschränke mit Glastüren, von innen verhängt,

als wollte der Eigentümer selbst was er las fremdem Auge entziehen. Der Obersthofmeister trat eilig herein.

„Ich suche vor der Abreise des Fürsten eine Unterredung mit ihm,“ begann der Professor, „ich bitte Excellenz um gütige Vermittlung für die Audienz.“

„Verzeihen Sie die Frage, wozu?“ frug der Obersthofmeister. „Wollen Sie mit einem Leidenden noch einmal über seine Krankheit sprechen?“

„Der Kranke versteht ein hohes Amt und hat Gewalt und Recht eines Gesunden; er ist seinen Mitlebenden verantwortlich für sein Tun. Ich halte für Pflicht, nicht von hier zu gehen, ohne ihm auszusprechen, daß er nicht mehr in der Lage ist, die Pflichten seiner Stellung zu üben, und ich halte für ein Gebot meiner Ehre, zu bewirken, daß er aus dieser Stellung scheidet.“

Der Obersthofmeister sah den Gelehrten erstaunt an. „Und darum müssen Sie auf dieser Unterredung bestehen?“

„Die Erfahrungen, welche ich seit meiner Rückkehr vom Lande hier gemacht, zwingen mich dazu; ich muß vor anderm die Unterredung suchen durch jedes Mittel, welches mir erlaubt ist, was auch die Folge sei.“

„Auch die Folge für Sie selbst?“

„Auch diese. Der Fürst kann mir nach allem, was geschehen ein persönliches Zusammentreffen nicht versagen.“

„Was er nicht sollte, wird er doch versuchen.“

„Er tut es auf seine Gefahr,“ versetzte der Professor.

Der Obersthofmeister stellte sich vor den Professor und begann nachdrücklich: „Der Fürst will noch heut nach Rossau abreisen. Der Plan ist Geheimnis, ich erfuhr zufällig die Befehle, welche für den Marstall erteilt wurden.“ Der Gelehrte fuhr zurück. „Ich danke Ew. Excellenz von Herzen für diese Mittheilung,“ sprach er mit erzwungener Fassung, „ich werde versuchen, vorher eine schnelle Warnung hinzusenden. Ich selbst reise ebenfalls dorthin, doch nicht eher, bis Excellenz meinen

Versuch unterstützt haben, den Fürsten vor seiner Abreise zu sprechen."

"Wenn Sie durch mich um eine Audienz nachsuchen," sagte der Obersthofmeister überlegend, "so will ich als Beamter des Hofes und aus persönlicher Hochachtung für Sie Ihren Wunsch dem Fürsten sogleich vortragen. Aber ich verberge Ihnen nicht, daß ich eine Kritik vergangener Ereignisse durch Sie, Herr Professor, nach jeder Richtung für bedenklich erachte."

"Ich aber bin von der Überzeugung durchdrungen, daß in diesem Fall nicht nur die Kritik geübt, auch eine Forderung gestellt werden muß," rief der Professor.

"Nur in das Ohr des Fürsten? Oder auch vor andern Menschen?" fragte der Obersthofmeister.

"Wenn mir Ohr und Sinn des Fürsten verschlossen bleibt, dann vor jedermann. Ich erfülle damit eine ernste Pflicht gegen alle, welche unter den finstern Einfällen eines zerrütteten Geistes leiden könnten, eine Pflicht, der ich mich als ehrlicher Mann nicht entziehen darf. Ich werde sein Ankläger vor Fürsten und Volk, wenn stille Vorstellung ihn nicht bestimmt. Denn es ist nicht zu dulden, daß die Zustände des alten Roms in unserer Nation gespenstig aufleben."

"Das ist entscheidend," versetzte der Obersthofmeister. Er ging zu seinem Schreibtisch, hob ein Schriftstück hervor und bot es dem Gelehrten. „Lesen Sie. Werden Sie auf eine persönliche Unterredung mit dem Fürsten verzichten, wenn dies Papier von seiner Hand unterzeichnet ist?“

Der Professor las und neigte sein Haupt gegen den Obersthofmeister. „Sobald er aufhört, zu sein, was er bis jetzt war, darf ich ihn als Kranken betrachten. In diesem Fall würde meine Unterredung mit ihm zwecklos. Unterdes wiederhole ich meine Bitte, mir vor Abreise des Fürsten die erbetene Audienz zu erwirken.“

Der Obersthofmeister nahm das Papier zurück. „Ich werde

versuchen Ihr Anwalt zu sein. Aber vergessen Sie nicht, daß der Fürst in den nächsten Stunden nach Rossau reist. Sehen wir uns wieder, Herr Werner," schloß feierlich der alte Herr, „so sei es an einem Tage, wo unser beider Haupt frei ist von der Sorge um etwas, das man selbst zuweilen gering achtet, wie Sie in diesem Augenblick tun, das man sich aber nicht gern durch den Einfall eines Dritten rauben läßt."

Der Professor eilte zu dem Gasthof und rief seinen Diener. „Heut beweisen Sie mir Ihre Treue, Gabriel, nur ein reitender Bote kann zu rechter Zeit in Bielstein eintreffen. Versuchen Sie das mögliche, nehmen Sie Kurierpferde, schaffen Sie einen Brief in die Hände meiner Frau, bevor die Hofswagen dort ankommen."

„Zu Befehl, Herr Professor," sagte Gabriel in kriegerischer Haltung, „es ist auch für einen gedienten Husaren ein starker Ritt; wenn der Pferdewechsel mich nicht aufhält, so traue ich mich wohl den Brief zu rechter Zeit zu besorgen." Der Professor schrieb in fliegender Eile und fertigte Gabriel ab; dann bestellte er sich selbst Postpferde und eilte in die Wohnung des Obersthofmeisters zurück.

Der Fürst lag in seinem Sessel, die Wangen bleich, die Augen erloschen, ein schwer erkrankter Mann; müde hing ihm das Haupt vom Nacken. „Ich hatte sonst doch andere Gedanken und vermochte, wenn ich auf die Tasten drückte, mehr als eine Melodie zu spielen; jetzt wandelt sich alles in eine mißtönende Weise: sie ist fort, sie ist in der Nähe des Knaben, sie lacht des törichten Werbers. Nichts sehe ich vor mir als das Gleis der Landstraße, welche zu ihr führt. Eine fremde Gewalt hämmert in mir ewig dieselben Noten, ein schwarzer Schatten steht neben mir und weist mit dem Finger unablässig auf denselben Pfad, ich vermag mich nicht zu wehren, ich höre die Worte, ich sehe den Weg, ich fühle die dunkle Hand über meinem Haupt."

Der Kammerdiener meldete den Obersthofmeister.

„Ich will ihn nicht sehen,“ herrschte der Fürst den Diener an. „Sagen Sie Er. Excellenz, ich sei im Begriff aufs Land zu reisen.“

„Exzellenz bitten, es handle sich um eine dringende Unterschrift.“

„Der alte Tor,“ murmelte der Fürst. „Führen Sie ihn herein. — Ich bin leider pressiert, Excellenz,“ rief er dem Eintretenden zu.

„Ich wünsche die Zeit meines Durchlauchtigsten Herrn nicht lange in Anspruch zu nehmen,“ begann der Hofmann, „Professor Werner bittet, daß Ew. Hoheit geruhe, ihn vor seiner Abreise zu empfangen.“

„Was soll die Zudringlichkeit?“ rief der Fürst, „er war bereits hier, ich habe ihn abweisen lassen.“

„Ich erlaube mir die ehrfurchtsvolle Bemerkung, daß nach allem, was vorausgegangen, ihm die Ehre einer persönlichen Verabschiedung nicht wohl verweigert werden kann. Ew. Hoheit werden der letzte sein, welcher so auffallende Verletzung schädlicher Rücksicht loben würde.“

Der Fürst sah feindselig auf den Obersthofmeister. „Gleichviel, ich will ihn nicht sprechen.“

„Außerdem aber ist nicht ratsam, demselben diese Unterredung zu verweigern,“ fuhr der alte Herr nachdrücklich fort.

„Darüber bin ich der beste Richter,“ versetzte nachlässig der Fürst.

„Derselbe ist Mitwisser einiger Tatsachen geworden, deren Bekanntwerden man im Interesse fürstlicher Würde selbst mit schweren Opfern vermeiden muß, denn derselbe ist nicht verpflichtet, das Geheimnis zu bewahren.“

„Niemand wird auf den einzelnen Tränmer achten.“

„Desselben Aussage wird nicht nur Glauben finden, auch gegen Ew. Hoheit einen Sturm erregen.“

„Geschwätz aus den Bücherstuben reicht nicht bis zu meinem Haupt.“

„Derselbe ist ein hochgeachteter Mann von Charakter und wird seine Beobachtungen benutzen, um vor der ganzen gebildeten Welt zu fordern, daß am hiesigen Hofe die Möglichkeit ähnlicher Beobachtungen aufhöre.“

„Er tue, was er wagt,“ rief der Fürst mit ausbrechendem Grimm, „man wird sich zu hüten wissen.“

„Noch kann die Niederlage verhütet werden: es gibt das gegen aber nur ein letztes und gründliches Mittel.“

„Sprechen Sie, Erzellenz, ich habe Ihr Urtheil stets geachtet.“

„Was jenen Professor aufregte,“ fuhr der Hofmann bedächtig fort, „das wird, zu allgemeiner Kenntniß gebracht, allerdings Geräusch und gefährliche Nachrede hervorbringen; schwerlich mehr. Es war eine persönliche Wahrnehmung, die ihm am Fuß des Thurmes aufgenötigt wurde, es war eine Vermutung, die er unter dem Dach desselben Thurms hervorgeholt hat. Nach seiner Behauptung sind zwei Versuche gemacht, welche nicht zu folgenschwerer That wurden. Auf solcher Grundlage ein öffentliches Urtheil der gesitteten Welt herauszufordern ist mißlich. Wie redlich der Berichterstatter sei, er mag sich selbst getäuscht haben. Ew. Hoheit bemerkten richtig, der Eifer eines einzelnen Gelehrten würde unliebsames Geschwätz veranlassen, nichts weiter.“

„Vortrefflich, Erzellenz,“ unterbrach der Fürst.

„Leider tritt ein bedenklicher Umstand hinzu. Für jene persönliche Wahrnehmung am Fuß des Thurms hat derselbe Gelehrte einen Zeugen. Und dieser Zeuge bin ich. Wenn er sich auf mein Zeugniß beruft, will sagen, auf meine persönliche Wahrnehmung, so werde ich erklären müssen, er hat recht, denn ich bin nicht gewohnt, halbe Wahrheit für Wahrheit zu achten.“

Der Fürst fuhr in die Höhe.

„Ich war es, der die Hand festhielt,“ bemerkte der Hofmann leise. „Und weil jener Gelehrte recht hat, und weil ich desselben Ansicht über das Befinden meines gnädigen Herrn bestätigen müßte, sage ich, es gibt nur ein letztes und gründliches Mittel.“ Der Obersthofmeister hob die Urkunde aus der Mappe. „Mein Mittel ist, daß Ew. Hoheit durch einen großen Entschluß dem Unwetter zuvorkomme und hochgeneigt geruhe, dies zur Willenserklärung zu machen.“

Der Fürst warf einen Blick in das Papier und schleuderte es von sich. „Sind Sie unsinnig, alter Mann?“

„An mir ist diese Eigenschaft noch nicht bemerkt worden,“ versetzte der Obersthofmeister traurig. „Möge mein gnädigster Herr die Angelegenheit mit gewohntem Scharfsinn erwägen. Es ist leider unmöglich geworden, daß Ew. Hoheit die Anstrengungen eines hohen Berufes in bisheriger Weise ertragen. Selbst wenn Ew. Hoheit dazu bereit wären, hat sich die Schwierigkeit erhoben, daß getreue Diener in der peinlichen Lage sind, diese Auffassung nicht zu teilen.“

„Diese treuen Diener sind mein Obersthofmeister.“

„Ich bin einer davon. Wenn Ew. Hoheit nicht geruhen wollten, jenem Entwurf Höchstihren Beifall zu geben, so würde mir die Rücksicht auf etwas, das mir teurer sein muß, als Ew. Hoheit Gnade, verbieten, ferner im Dienst zu bleiben.“

„Ich wiederhole die Frage: Sind Sie kindisch geworden, Obersthofmeister?“

„Nur bewegt, ich meinte nicht, jemals wählen zu müssen zwischen meiner Ehre und meinem Dienst.“ Er holte ein anderes Dokument aus der Mappe.

„Ihre Entlassung?“ rief der Fürst lesend. „Sie hätten dazusetzen können: in Gnaden.“ Der Fürst ergriff die Feder. „Hier, Freiherr von Ottenberg, Sie sind Ihres Amtes quitt.“

„Es ist kein freudiger Dank, den ich Ew. Hoheit dafür sage.

Demnach aber spreche ich, Hans von Ottenberg, die ehrfurchtsvolle Bitte aus, daß Ew. Hoheit noch in dieser Stunde auch das andere Schriftstück zu unterzeichnen geruhe. Denn falls Hochdieselben zögern wollten, die stehende Bitte eines früheren Dieners zu erfüllen, so würde dieselbe Bitte von jetzt ab mehrfach Ew. Hoheit Dhr belästigen und von Seiten, denen Hochdieselben nicht so viel Rücksicht zu beweisen pflegen, als seither mir. Bis jetzt war's einer, der bat, ein Professor, jetzt sind's zwei, er und ich, in den nächsten Stunden wird die Zahl Ew. Hoheit lästig werden."

„Ein früherer Obersthofmeister als Aufwiegler!"

„Nur als Bittender. Ew. Hoheit haben recht, daß der höchste Entschluß, welchen ich zu beeinflussen suche, durchaus freiwillig sein muß. Aber ich flehe nochmals an, zu erwägen, daß er nicht mehr zu vermeiden ist. Ew. Hoheit Hoffstaat wird in der nächsten Stunde vor derselben Entscheidung stehen wie ich; denn die Rücksicht auf die Ehre dieser Herren und Damen wird mich zwingen, sämtliche Gründe, welche mich bestimmten, auch ihnen nicht zu verschweigen. Ohne Zweifel werden die Herren des Hofes gleich mir Ew. Hoheit bittend nahen und gleich mir um Enthebung nachsuchen, falls ihr Flehen erfolglos bleibt; und ohne Zweifel werden Ew. Hoheit neue Diener finden. Die Rücksicht auf Ehre und Amt Ihrer Beamten wird mich verpflichten, Ew. Hoheit Ministern dieselbe Mitteilung zu machen. Auch diese mögen durch weniger bedenkliche Staatsdiener ersetzt werden. Ferner würde ich mich aus Ehrfurcht und Ergebenheit gegen dies Hohe Haus, aus Sorge um Leben und Wohlfahrt des Erbprinzen und seiner erlauchten Schwester, sowie aus Anhänglichkeit gegen dies Land, in welchem ich ergraut bin, genötigt sehen, verwandte Regierungen um eine energische Wiederholung dieser meiner Bitte anzugehen. Solange ich am Hofe diene, zwang mich Eid und Pflicht zur Verschwiegenheit und zur Rücksicht auf Ew. Hoheit persönliche Interessen. Dieser

Verpflichtung bin ich enthoben, und ich würde von jetzt für das allgemeine Wohl gegen Ew. Hoheit stehen. Ew. Hoheit mögen selbst ermessen, wohin das führen muß. Jene Unterschrift kann hinausgeschoben, nicht mehr vermieden werden. Jede Zögerung verschlechtert die Lage; die Unterschrift würde nicht mehr als freiwillige That eines hohen Entschlusses erscheinen, sondern als abgedrungene Nothwendigkeit. Endlich erwägen Ew. Hoheit, der Professor hatte am Turmschloß eine aufregende Beobachtung gemacht, eine andere am Leben eines gewissen Magisters; mein Schicksal ist, mehreres zu wissen, was nicht Dienstgeheimnis war."

Der Fürst lag in seinem Sessel, das Haupt abgewandt, er schlug die Hände vor das Antlitz. Es wurde eine lange unheimliche Stille.

"Sie waren mein persönlicher Feind vom ersten Tage meiner Regierung," fuhr der Fürst endlich auf.

"Ich war meines gnädigen Herrn getreuer Diener; persönliche Freundschaft wurde mir nie zu theil, und ich habe sie nie geheuchelt."

"Sie haben von je gegen mich intrigiert."

"Ew. Hoheit ist wohl bewußt, daß ich als ein Mann von Ehre gedient," versetzte der Freiherr stolz. „Auch jetzt, wenn ich noch einmal bitte, dieses Schriftstück in der gebotenen Form zu unterzeichnen, stütze ich mich nicht auf die Rechte, welche mir Ew. Hoheit vielfähriges Vertrauen gibt; ich berufe mich auch nicht, um dieses wiederholte Drängen zu entschuldigen, auf die Theilnahme, die ich an dem Ansehen und Wohlergehen dieses hohen Hauses zu nehmen berechtigt bin. Ich habe noch einen andern Grund, von Ew. Hoheit Haupt die letzte Demüthigung, das heißt ein öffentliches Besprechen Höchstherr Gesundheit fernzuhalten. Ich bin ein loyaler und monarchisch gesinnter Mann. Wer noch Ehrfurcht vor dem hohen Amt eines Fürsten in sich bewahrt, gerade dem ist dringend geboten, zu verhüten,

daß dies Amt in den Augen der Nation erniedrigt werde. Dies soll er verhüten, nicht dadurch, daß er Unzuträgliches verschleiert, sondern dadurch, daß er es ausstilgt. Deshalb steht seit jenem Ereignis am Turm zwischen Ew. Hoheit und mir der Streit so, daß ich, um Ew. Hoheit erhabenes Amt zu schützen, Ew. Hoheit Person opfern muß. Ich bin dazu entschlossen, und deshalb bleibt Ew. Hoheit nur die Wahl, ob Höchstdieselben das Unvermeidliche tun wollen: freiwillig und vor den Augen der Welt in Ehren, oder auf übermächtiges Drängen Fremder in Unehren. Die Worte sind gesprochen, ich bitte um kurzen Entscheid."

Der alte Herr stand dicht vor dem Fürsten, fest und kalt blickte er in die unsicheren Augen seines früheren Gebieters und wies mit dem Finger unverrückt auf das Pergament. Es war der Wächter, der seinen Kranken bemeistert.

"Nicht jetzt, nicht hier," rief der Fürst außer sich. "In Gegenwart des Erbprinzen will ich beraten und mich entscheiden."

"Gegenwart und Unterschrift der Minister sind für das Dokument nötig, nicht die Gegenwart des Prinzen. Da Ew. Hoheit vorziehen vor den Augen des Erbprinzen zu unterzeichnen, so werde ich mir die Ehre geben, Ew. Hoheit nach Kossau zu folgen, und einen der Minister bitten, zu diesem Zweck mich zu begleiten."

Der Fürst sah nachdenkend vor sich hin. "Noch bin ich Fürst," rief er aufspringend, ergriff die unterschriebene Entlassung des Freiherrn und zerriß sie: "Obersthofmeister von Ottenberg, Sie werden mich in meinem Wagen nach Kossau begleiten."

"Dann wird der Minister in meinem Wagen Ew. Hoheit folgen," sagte der alte Herr ruhig; "ich eile, ihn davon zu benachrichtigen."

3. Auf dem Weg zum Steine.

Zu der stillen Landstadt, welche einst fromme Ansiedler um die Klosterglocke betender Mönche erbaut, zu dem Steine, worauf einst die Heidenjungfrau ihrem Stamm weisende Worte geraunt, fliegen jetzt auf verschiedenen Straßen Rosse und Räder mit lebenden Menschen, welche Entscheidung ihres Schicksals suchen, hier fröhlich aufsteigendes Hoffen, dort abwärts geneigte Kraft, hier holder Traum einer schwärmerischen Jugend, dort wüster Traum eines finstern Geistes. Im Thal und über dem Stein schweben die Geister der Landschaft, sie rüsten sich, die flüchtigen Fremden nach dem Gastrecht der Heimat zu empfangen.

Das erste Morgengrauen sandte seinen bleichen Schimmer in Lauras Arbeitsstube, sie stand an ihrem Memoirentisch und warf den letzten Blick nach dem vertrauten Buch, in welches sie mit flüchtiger Hand die Schlussworte geschrieben hatte. Sie schnürte das Buch und die Gedichte des Doktors zusammen und barg sie unter dem Deckel ihres Reisekoffers. Noch einen langen Blick warf sie auf das Heiligtum ihrer Mädchenjahre, dann flog sie die Treppe hinab in die Arme der ängstlichen Mutter.

Es war eine wundervolle Entführung, ein stiller Sonntagmorgen, geheimnisvolle Dämmerung, am Himmel düstere Regenwolken, welche schauerlich von einem dunkelroten Morgenschein abstachen. Laura lag lange in den Armen der weinenden Mutter, bis Köchin Susanne zum Aufbruch drängte, dann schlüpfte sie aus dem Haus auf die Straße, wo der Doktor sie erwartete, und eilte neben ihm zu dem Wagen. Denn der Wagen war jenseit der Ecke an einen einsamen Platz bestellt, nicht vor das Haus, darauf hatte Laura bestanden. Es war eine wundervolle Entführung, ein bescheidener und wackerer Reisegenosse, das Haus der geliebten Freundin als Reiseziel,

zuletzt eine große Ledertasche mit kaltem Braten und anderem Vorrat, welchen Frau Hahn selbst in den Wagen trug, um ihren Sohn und Laura noch einmal zu küssen und mit Tränen zu segnen.

Aber, um in der Sprache des abwesenden Herrn Hummel zu reden, wenn unser Herrgott im Kutschwagen fährt, sitzt der Teufel auf der Pechbüchse. Hier setzte sich der Teufel auf den kalten Braten. Speihahn nämlich hatte in den letzten Tagen sein vereinsamtes Dasein schwer ertragen. Seit der Abreise des gelehrten Oberstocß war er immer mißvergnügt gewesen, seit vollends der Hausherr verschwunden war, fehlte seinem Leben die Anerkennung, welche auch ein Bösewicht ungern entbehrt. Heute sah er mit kaltem Blinzen, wie Laura um die trauernde Mutter schwebte, er sah mit einem Schielblick die heftigen Bewegungen der Köchin Susanne, welche den großen Reisekoffer zum Wagen trug, dann trollte er auf die Straße, um dort seinem Haß gegen das Nachbarhaus Ausdruck zu geben. Als aber Frau Hahn mit der Ledertasche zum Wagen eilte, merkte er ein Unheil und war bei der Hand. Er schlich der Nachbarin nach, und während diese auf den Wagentritt stieg, um ihren Fritz vor der rauhen Morgenluft zu warnen und Laura noch einmal zu küssen, benutzte Speihahn den Futterack, welchen der Kutscher an die Vorderräder gestellt hatte, sprang hinauf und fuhr unter die Lederschürze des Kutschers, entschlossen, seine Zeit zu erwarten. Der Kutscher setzte sich, fühlte mit seinem Fuß an das zweideutige Wesen, er nahm an, daß der Hund zur Reisegeellschaft gehörte, hob unternehmend seine Peitsche und setzte den Entführungswagen in Bewegung. Noch ein Blick und Zuruf an die Mutter, und die waghalsige Fahrt begann.

Lauras Seele bebte unter dem Druck der leidenschaftlichen Gefühle, welche die langersehnte und gefürchtete Stunde hervorrief. Die Häuser der Stadt entchwanden, die Pappeln der Landstraße tanzten vorüber. Sie sah ängstlich auf ihren Fritz

und faßte mit den Fingerspitzen seine Hand. Fritz lachte und drückte die Hand kräftig.

Im seinem Mut richtete sie sich ein wenig auf. Sie sah ihm zärtlich in das treue Gesicht. „Der Morgen ist kühl,“ begann Fritz, „erlauben Sie, daß ich Ihnen den Mantel schließe.“

„Mir ist sehr wohl,“ versicherte Laura und fuhr mit der zitternden Hand aus dem Mantel, um sich wieder mit ihren Fingerspitzen an dem Geliebten zu halten.

So saßen sie schweigend nebeneinander, die Sonne guckte verschämt aus ihrer roten Gardine hervor und lachte Laura an, daß diese die Augen schloß. Ihr ganzes Kinderleben flog in flüchtigen Bildern an ihr vorüber. Zuletzt die bedeutsamen Worte, welche sie bei den jüngsten Besuchen von ihren Freundinnen gehört. Die Pate hatte zu ihr gesagt: komm bald wieder, Kind. Laura hatte bewegt gefühlt, daß das Wiedersehen in einer unabsehbaren Ferne lag. Ihre Gevatterin hatte herzlich gefragt: wann sehen wir uns wieder? In Laura klang rührend als Echo: wer weiß, wann. Rings um sie aber regte sich der junge Tag, ein Taubenschwarm flog über das Feld, ein Hase rannte längs dem Wege wie zum Wettlauf, ein prächtiges Büschel blauer Blumen stand am Grabenrand, rund umher glänzten die roten Dächer aus dem Kranz der Obstbäume, alles auf der Erde hoffnungsgrün, blühend und wogend im Morgenwind. Landleute kamen ihnen entgegen, welche nach der Stadt zogen, ein Bäuerlein saß auf seinem Wagen, der Rauch aus seiner Pfeife wirbelte lustig in der Luft, er nickte zu Laura Guten Morgen, und Laura hielt ihre freie Hand hinaus, als wollte sie der ganzen Mitwelt einen Gruß senden. Mit ihrem kleinen Wagen kam die Milchfrau, welche an der Straßenecke feilbot, auch diese grüßte: „Guten Morgen, Fräulein.“ Laura fuhr zurück und sah Fritz erschrocken an: „Sie hat uns erkannt.“

„Kein Zweifel,“ bestätigte der Doktor lustig.

„Sie ist geschwätzig, Fritz, sie kann's nicht verschweigen, sie erz-

kählt's allen Dienstmädchen unserer Straße, daß wir zusammen diesen Weg gefahren sind. Mir wird angst, Fritz."

"Wir fahren spazieren," frohlockte der Doktor, „wir fahren zum Besuch bei irgend jemandem, wir sollen auf dem Lande miteinander Paten stehen, machen Sie sich um diese Kleinigkeiten keine Sorge."

"Bei dem Patenstehen fing's an, Fritz," versetzte Laura beruhigt. „Die Katzenpfoten haben alles verschuldet."

"Ich weiß nicht," meinte Fritz schlaun, „ob das Unglück nicht schon weit früher anfang. Sie waren noch ein kleines Mädchen, da erhielt ich schon einen Kuß."

"Davon weiß ich nichts," sagte Laura.

"Es war um einen Korb bunter Bohnen, den ich Ihnen aus unserm Garten brachte. Ich forderte den Kuß. Sie ließen sich den Preis gefallen, aber Sie fuhren sich gleich darauf mit der Hand über den Mund. Sie gefielen mir seit damals besser als alle andern."

"Sprechen wir nicht von solchen Dingen, Fritz," wehrte Laura ängstlich, „meine Erinnerungen aus der Urzeit sind nicht alle so harmlos."

"Ich bin immer kurz gehalten worden," rief Fritz, „auch heut. Es ist eine Schande. Das kann nicht so fortgehen, es wird ein ernstes Aussprechen darüber vor allem nötig. Wenn man zusammen reist wie wir beide, will sich nicht schiden, daß man das steife Sie gegeneinander gebraucht."

Laura sah ihn vorwurfsvoll an. „Heut nicht," sagte sie leise.

"Das hilft nun nichts," rief Fritz entschlossen. „Ich lasse mich nicht länger als Fremden behandeln. Erst einmal habe ich das ehrliche Du gehört, und dann nicht wieder. Mir tut es weh."

Das war nun Laura leid. „Aber nur, wenn wir ganz allein sind," bat sie.

„Ich schlage Brüderschaft vor,“ fuhr Fritz ungerührt fort, „ein für allemal, man verspricht sich sonst nur und es gibt Verwirrung.“ Er bot ihr seine Hand, die sie ein wenig schüttelte, dabei machte sich's, daß seine Wange der ihren nahekam, und ehe sie sich's versah, küßte sie einen Kuß auf ihren Lippen.

Sie sah ihn zärtlich an, aber gleich darauf fuhr sie zurück und drückte sich in ihre Wagenecke. Fritz war heute weit anders als sonst, er sah unternehmend und trotzig aus. Zu Hause war er immer bescheiden gewesen, Laura hatte bei sich schon mehr als einmal an die Brüderschaft gedacht; „wenn zwei Menschen so mit ganzer Seele einander gehören, sollen sie sich das auch sagen,“ hatte sie in ihr Buch geschrieben. Jetzt machte er wenig Umstände. Er legte sich kühn aus dem Wagen. Wenn Reisende entgegenkamen, beugte er sich gar nicht zurück wie sie seit der Milchfrau, sondern sah herausfordernd auf die Leute und grüßte zuerst. „Ich muß von den Indern anfangen,“ dachte sie, „damit ich ihn auf andere Gedanken bringe.“ Sie frug ihn nach dem Inhalt der Weda.

„Heut kann ich mich gar nicht darauf besinnen,“ rief Fritz ausgelassen. „Mir ist so glücklich zu Mut, daß ich nicht an die alten Bücher denken mag. Sie haben vier Abteilungen, in jeder finde ich nur einen Gedanken: Laura, das geliebte Mädchen, wird mein. Ich möchte im Wagen tanzen vor Freude.“ Und er hüpfte auf seinem Sitz in die Höhe, wie ein kleiner Junge.

Fürchterlich war Fritz verwandelt, sie kannte ihn nicht wieder, sie entzog ihm ihre Hand, wickelte sich in ihr Tuch und sah ihn mißtrauisch von der Seite an.

„Der Himmel hüllt sich in Wolken,“ sagte sie mit trüben Ahnungen.

„Oben drüber scheint die Sonne,“ versetzte Fritz behaglich, „sie kommt in wenig Augenblicken wieder hervor. Ich schlage vor, die große Ledertasche zu untersuchen, welche die Mutter mitgegeben hat, ich hoffe, es ist etwas Gutes darin.“

Die Prosa der Familie Hahn verriet sich. Laura sah mit geheimem Kummer, wie eifrig der Doktor in der Tasche kramte. Indes auch sie hatte in der Aufregung wenig des Frühstücks gedacht, und als Fritz ihr den Inhalt bot, streckte sie doch die kleine Hand danach aus, und beide aßen herzhaft.

Der Platz neben dem Kutscher verdunkelte sich, ein unförmlicher Kopf fuhr um das Fenster, ein mißtönendes Knurren wurde im Wagen gehört. Laura wies erschrocken auf den Kopf. „Wehe uns, da ist wieder der Hund.“ Auch der Doktor sah zornig auf die feindliche Gestalt. „Wir jagen ihn hinunter,“ rief Laura, „er mag nach Hause laufen.“

„Er findet sich schwerlich nach Hause,“ wendete der Doktor bedenklieh ein, „was wird dein Vater sagen, wenn er ihm verloren geht?“

„Er war der Feind meines Lebens,“ rief Laura empört, „und jetzt sollen wir ihn in die Welt mitnehmen? Das ist unerträglich, das ist eine schlimme Vorbedeutung, Fritz.“

„Vielleicht begegnet uns ein Wagen, der ihn zurücknimmt,“ tröstete der Doktor. „Unterdes kann er nicht verhungern.“ Er reichte ihm trotz des Abscheues, den er ihm redlich gönnte, ein Frühstück hinaus, der Hund verschwand wieder unter der Wagendecke.

Laura aber blieb verstört. „Fritz, lieber Fritz,“ rief sie plötzlich, „lassen Sie mich allein.“

Der Doktor sah erstaunt zu ihr hinüber. „Das „Sie“ war ein orthographischer Fehler und muß gebüßt werden.“ Er näherte sich wieder ihrem Munde. Laura fuhr zurück. „Wenn Sie mich lieben, Fritz, so lassen Sie mich jetzt allein,“ rief sie händesringend.

„Wie kann ich das?“ frug Fritz, „wir fahren ja miteinander in die Welt.“

„Setze dich zum Kutscher auf den Boß,“ bat Laura flehentlich. Sie sah so ernst und gedrückt aus, daß Fritz gehorsam

halten ließ, aus dem Wagen stieg und zum Kutscher hinaufkletterte. Laura holte tief Atem, sie wurde ruhiger. Ihr Wort hatte Einfluß auf ihn. Wie wild er auch war, er tat doch manches nach ihrem Gefallen. Sie saß allein, ihre Gedanken flogen wieder mutiger in das Land hinaus. Der Doktor wandte sich häufig um, klopfte an das Fenster und frug, wie es ihr gehe. Er war doch sehr zartfühlend und liebevoll um sie besorgt.

„Auf mir liegt die ganze Verantwortung für seine Gesundheit,“ dachte sie; „was bis jetzt seine liebe Mutter für ihn getan, das wird meine Pflicht. Eine süße Pflicht, geliebter Fritz. Vor Nacharbeiten werde ich ihn hüten, denn seine Gesundheit ist zart, und alle Tage führe ich ihn spazieren, auch bei rauhem Wetter, damit er sich daran gewöhnt.“ Sie sah zum Wagen hinaus, der Wind schüttelte die Baumblätter, sie klopfte von innen an das Fenster. „Fritz, es ist windig, Sie haben keinen Schal um.“

„Ich soll ja keinen mehr umhaben,“ rief der Doktor von außen, „diese Verweichlichung wird nicht mehr gestattet.“

„Ich bitte, Fritz, seien Sie kein Kind, nehmen Sie ihn um, Sie werden sich sicher erkälten.“

„Mit „Sie“ nehme ich ihn nun gar nicht.“

„Nimm ihn, Herzensfritz, ich beschwöre dich,“ flehte Laura.

„Das klingt anders,“ sagte Fritz. Das Fenster wurde geöffnet, der Schal wanderte hinaus.

„Er ist eisenfest,“ sagte Laura, sich wieder auf ihrem Sitz zurecht rückend. „Wie gefällig er aussieht, er weiß sehr genau was er will, und er wird mir nicht nachgeben, wo seine Überzeugung ihm das nicht erlaubt. Das ist auch gut so, denn ich merke, ich bin immer noch ein kindisches Ding und der Vater hat recht, ich brauche einen Gatten, der ruhiger in die Welt sieht als ich.“

Es fing an zu regnen. Der Kutscher zog seinen Mantel hervor, Fritz breitete seine Decke aus und hüllte sich hinein.

Ihr wurde angst um den Fritz, wieder klopfte sie an das Fenster. „Es regnet, Fritz.“ Das konnte der Doktor nicht leugnen. „Kommen Sie herein, Sie werden naß und erkälten sich.“

Der Wagen hielt, Fritz kletterte wieder gehorsam in das Innere, Laura wischte die kleinen Tropfen auf dem Haar seiner Decke mit ihrem Taschentuch ab.

„Viermal „Sie“ gesagt,“ begann Fritz strafend. „Wenn das so fort geht, wirst du eine große Rechnung zahlen.“

„Sei ernsthaft,“ bat Laura, „mir ist feierlich zu Mut; ich denke an unsere Zukunft. Ich will darauf sinnen Tag und Nacht, Geliebter, daß du die Mutter nicht entbehrst. Deine liebe Mutter hat dir bis jetzt den Kaffee hinausgetragen, das ist ungemütlich, du kommst zu mir herüber und nimmst dein Frühstück mit mir ein. Diese halbe Stunde muß mir Indien abtreten. Um zehn Uhr schlage ich dir ein Ei und schicke es dir hinüber, am Mittag kommst du wieder zu mir herüber, ich Sorge für gute Küche, wir leben einfach, wie wir beide gewohnt sind, aber kräftig. Dann erzählst du mir schnell etwas aus deinen Büchern, damit ich weiß, was mein Mann treibt, denn dies ist das Recht der Frau. Am Nachmittag treffen wir uns auf der Straße.“

„Wieso?“ frug Fritz, „herüber, hinüber und auf der Straße, wir wohnen ja doch zusammen.“

Laura sah ihn mit großen Augen an, langsam überzog die Röthe ihr Gesicht bis an die Schläfe.

„Wir können als Mann und Frau doch nicht in verschiedenen Häusern wohnen?“

Laura hielt die Hand vor die Augen und schwieg. Da sie nicht antwortete, zog ihr Fritz leise die Hand vom Gesicht, große Tränen liefen von ihrer Wange herab. „Meine Mutter,“ weinte sie leise. So rührend war der Ausdruck ihres Wehes, daß Fritz mitfühlend sagte: „Gräme dich nicht drum, Laura, wir wohnen, wie du willst, und wir leben ganz, wie dir's recht

ist.“ Aber auch die freundlichen Worte vermochten das arme Herz nicht zu trösten, um welches sich die mädchenhafte Angst vor der Zukunft legte. Der bunte Nebel war zerflossen, mit welchem ihre kindliche Phantasie sich das freie Leben in der Nähe des Geliebten verhüllt hatte.

Sie saß schweigend und finster.

Der Kutscher hielt vor einer Dorfherberge, seine Pferde und sich selbst zu erquicken. Die junge Wirtin stand, ihr Kind auf dem Arm, in der Thür, sie trat an den Wagen und lud artig ein abzustiegen. Laura sah unsicher den Doktor an, er winkte, der Wagenschlag wurde geöffnet, Laura setzte sich vor der Thür auf eine Bank und tat, um die Sicherheit einer Reisenden zu erweisen, Familienfragen an die junge Frau. Die Frau antwortete zutraulich: „Es ist das erste Kind, wir sind erst seit zwei Jahren verheiratet. Um Vergebung, Sie sind auch junge Eheleute?“ Laura erhob sich schnell, wieder glühte ihre Wange feuriger als die aufgehende Sonne, während sie ein leises Nein erwiderte.

„Na, dann sicher Brautleute,“ sagte die Frau, „das sieht man auf zehn Schritt.“

„Woran wollen Sie das erkennen?“ frug Laura, ohne die Augen aufzuschlagen.

„Man hat so seine Zeichen,“ versetzte die Frau, „wie Sie nach dem Herrn ausschauten, das war deutlich genug.“

„Getroffen!“ rief der Doktor glücklich, aber auch ihm war die Wange etwas gerötet. Laura wandte sich ab und kämpfte um Fassung. Das Geheimnis ihrer Reise lag offen vor jedermanns Blick. In der Stadt wußten sie es, auf dem Dorfe sprachen sie davon. Sie war Braut geworden durch fremde Zungen. Die Eltern hatten ihr nicht die Hand in die des Geliebten gelegt, keine ihrer Freundinnen hatte ihr Glück gewünscht, jetzt kam die Fremde auf der Landstraße und sagte ihr auf den Kopf zu, was sie war. „Hätte die Frau erst alles gewußt, daß

ich von Fritz Hahn heimlich entführt bin ohne Verlobung und ohne Brautstand, welches Gesicht würde sie gemacht haben?" Laura rang unter dem Mantel die Hände, sie stieg in den Wagen, bevor der Kutscher die Krippe wegsetzte, und wieder rannen ihr die Tränen aus den Augen. Der Doktor, welcher von dieser Stimmung nichts ahnte, wollte einsteigen. „Bitte," rief Laura außer sich, „setzen Sie sich zum Kutscher, mir ist sehr traurig ums Herz."

„Weshalb?" frug Fritz leise.

„Ich habe ein frevelhaftes Spiel getrieben," rief Laura, „Fritz, ich möchte wieder umkehren. Was wird die Frau von mir denken? Sie hat recht gut gesehen, daß wir nicht verlobt sind."

„Sind wir's denn nicht?" frug der Doktor verwundert, „ich betrachte mich entschieden als Bräutigam, und die Freunde, zu denen wir reisen, werden die Sache genau so ansehen."

„Ich beschwöre Sie, Fritz, lassen Sie mich nur jetzt allein; was ich fühle, kann ich keiner Menschenseele gestehen; bin ich ruhiger, so werde ich klopfen."

Fritz kletterte wieder auf den Kutscherbock. Laura verlebte in der Einsamkeit ihres Wagens eine trostlose Stunde.

Sie fühlte etwas Fremdes an ihrem Mantel, sah erschreckt auf den leeren Sitz und fuhr zurück, neben ihr saß der Dämon, der Feind ihres Lebens, der rote Hund. Er stemmte seine Vorderbeine breit auseinander und hob seinen Schnurrbart hoch in die Luft, als wollte er sagen: Jetzt entführe ich. Der Doktor ist auf den Bock gesetzt, und ich, der alte Händelmacher, der Menschenfeind, ich, der an vielem Schmerz der Dichterseele neben mir schuld ist, der in ihrem Tagebuch durch Vers und Prosa verwünscht wurde, ich, die gemeine und unwürdige Wirklichkeit, welche vor ihren Füßen lag, ich sitze hier neben der Entführten, ein düsteres Bild ihres Schicksals, Gespenst ihrer Jugend und böses Omen für ihre künftigen Tage, ich lagere

an der Stelle, wo ihre kindische Poesie lange einen andern hinträumte, und ich höhne ihre Tränen und ihre Noth. Er leckte seinen Bart und blickte unter seinen langen Haaren verächtlich auf sie. Und Laura pochte an das Fenster, um selbst den Wagen zu verlassen und sich auch auf den Boden zu setzen.

Unterdes saßen die Mütter sorgenvoll in den feindlichen Häusern. Seit die Tochter abgereist war, jagte Frau Hummel vor dem Zorn ihres Vaters. Von Laura wußte sie, daß ihr Mann gegen die Reise nach Bielstein nichts hatte und sich nur unwissend stellte, um sein trotziges Wesen gegen die Nachbarn zu behaupten. Aber was dahinter lag, ahnte er nicht; wenn zur Entscheidung kam, was nun mit Laura und dem Doktor werden sollte, war von ihm noch alles zu fürchten. Frau Hummel hatte die Reise befördert, um den Haustyrannen zur Einwilligung zu zwingen, jetzt wurde sie mißtrauisch gegen ihre eigene Klugheit. In ihrer Noth warf sie die Mantille über ihr Morgenkleid und eilte aus dem Hause, um bei der Nachbarin Trost zu holen.

Das Herz der Frau Hahn war durch ähnliche Sorgen bewegt, auch sie war bereit, in Morgenkleid und Mantille bei Frau Hummel vorzusprechen. Die Frauen trafen außerhalb der Häuser zusammen, ein Austausch mütterlicher Sorgen begann. Sie benutzten den neutralen Boden, der zwischen den feindlichen Gebieten lag, zu leisem Wechselverkehr und vergaßen darüber, daß sie auf der Straße standen. Die Glocken läuteten, die Kirchgänger kehrten nach Hause, immer noch standen sie beieinander und sorgten um Vergangenes und Künftiges. Da näherte sich ihnen in gewähltem Gewande der Mime. Schon von weitem machte er eine dramatische Handbewegung, welche angelegentlichen Gruß ausdrückte. Heute sah Frau Hummel mit Sorge auf den geschätzten Gast, sie fürchtete seine Vermutungen und noch mehr die scharfe Zunge. Das Gesicht

des Künstlers glänzte vor Freude, und seine Bewegungen wurden gefühlvoll. „Welche Überraschung,“ rief er im Ton eines warmherzigen Onkels, „welche anmutige Überraschung! Der alte Streit ist abgetan, Blumengewinde ziehen sich von einem Hause zum andern, was der Zwist der Väter verschuldet, süht die Liebe der Kinder. Aus warmem Herzen bringe ich meinen Glückwunsch dar.“

„Wie meinen Sie das?“ frug Frau Hummel betroffen, „und was bedeuten Ihre Worte?“

„Entführung,“ rief der Mime und hob seine Hand zum Segen.

Die beiden Mütter sahen einander erschrocken an. „Ich muß Sie bitten, bei Ihren Ausdrücken mehr die wirklichen Verhältnisse zu berücksichtigen,“ versetzte Frau Hummel, sich an den letzten Trümmern ihres Stolzes aufrichtend.

„Entführung,“ rief der Mime wieder freudestrahlend. „Ganz dem Humor dieses Hauses angemessen, es ist ein Meisterstreich.“

„Daß Sie uns nicht beleidigen wollen,“ betonte Frau Hummel erregt, „nehme ich im Vertrauen auf alte Freundschaft an. Aber ich muß Sie im Ernst bitten, Ihre Ausdrücke besser zu wählen.“

Der Mime erstaunte über den Widerstand seiner Gönnerin. „Ich wiederhole nur, was mir soeben die Stadtpost gemeldet hat.“ Er zog ein zierliches Briefchen aus seinem Rock. „Ich bitte die verehrten Damen sich selbst davon zu überzeugen.“ Er wies das Billett hin und las mit lauter Stimme auf der Straße vor: „Die Verlobung des Doktor Fritz Hahn mit meiner Tochter Laura und die heut morgen ins Werk gesetzte Entführung desselben aus seinem elterlichen Hause zeige ich ergebenst an. Hummel. — Dies entspricht ganz dem Charakter unseres launigen Freundes.“

Noch standen die Frauen fassungslos, da rauschte ein seidenes

Kleid von den Granitplatten heran, eilig kam die Frau Pate, ihr Gesangbuch in der Hand, und begann schon von weitem: „Was muß man erleben, ihr bösen Leute! Ist es recht, daß die Hausfreunde erst in der Kirche vom Prediger erfahren müssen, was hier vorgeht?“

„Was meinen Sie?“ riefen beide Frauen völlig verwirrt.

„Daß Ihre Kinder heut in der Kirche aufgebeten sind, zum ersten, zweiten und drittenmal. Es gab ein allgemeines Erstaunen, und wie unfreundlich Sie auch gegen uns gehandelt haben, daß Sie ein Geheimnis daraus machten, es war bei allen Bekannten eine innige Freude. Jetzt ist die ganze Stadt voll davon.“

Ohne ein Wort zu reden, flogen die beiden Mütter einander in die Arme. Mitten auf dem Fahrweg der Parkstraße, welche früher Talgasse hieß, gerade zwischen den beiden Haustüren, genau zwischen den beiden Gitterzäunen. Der Mime stand gerührt daneben und bewegte den Arm nach der Brusttasche, und die Frau Pate faltete die Hände.

Auch denen vom Gut war es ein unruhiger Sonntag. Während der letzten Nacht war in den Bergen ein Wolkenbruch niedergestürzt, und eine wilde Flut wälzte sich über dem Wasserpfade dahin, den sonst der Bach zwischen Wiesen durchlief. Die ältesten Leute erinnerten sich nicht solches Wogenbrangs, der Bach war ohnedies hoch angeschwollen seit dem Regen der letzten Wochen, jetzt brauste und donnerte er durch das enge Tal zwischen dem Stein und der Berglehne und übergoss die Felder, wo ihm nicht steiles Land und Fels trogten. Jäh und zornig schoß das Wasser durch die Enge, es sprudelte über den Felsblöcken und um die Köpfe der Weiden. Auf seiner Oberfläche trug es gemähtes Gras der Wiesen, alte Rohrstengel, abgerissene Baumäste, aber auch Trümmer von Menschenwohnungen, die weiter oben von der Flut erreicht waren.

Die Leute vom Gute standen an der Hecke des Obstgartens, sahen schweigend nach dem Strom hinab und nach den Überresten zerstörten Lebens, die er auf seinem Rücken dahintrug. Kam etwas angeschwommen, was von Menschenhand gemacht war, ein Reisigbündel, ein Brett, eine Haustür, dann ging ein Summen durch die Zuschauer. Aber die Kinder liefen geschäftig am Wasserand entlang und zogen mit Stangen an sich, was sie zu erreichen vermochten. Sie erhoben lautes Geschrei, als von fern ein lebendes Tier heranschwamm, es war ein Zicklein, das auf dem Bretterdach seines Stalles stand. Als das Kleine die Menschen sah, schrie es kläglich und bat um Rettung. Hans legte einen Brunnenhaken aus und faßte das Brett, das Zicklein sprang an das Land, wurde von den Kindern im großen Zuge nach dem Hofe geführt und dort gefüttert.

Ilse stand an dem neuen Steg zu der Grotte. Vor wenig Wochen war er gebaut, jetzt drohte auch ihm die Zerstörung. Schon neigten sich die Stützen zur Seite. Die Übermacht des Wassers arbeitete an den niedrigen Enden und lockerte die Klammern. Um den vorspringenden Fuß des Felsens, welcher die Grotte wölbte, wirbelten die Wasserblasen, die Gewalt des Staues zog tiefe Furchen in der Flut.

„Dort läuft jemand vom Berge,“ riefen die Gutsleute. Um die Grotte kam eilig ein Mädchen, ein großes Tuch mit frischgemähetem Berggras auf dem Rücken, ängstlich hielt sie auf der Felsplatte an und jagte über den gebogenen Steg zu gehen.

„Es ist die Anna des armen Benz,“ rief Ilse, „sie darf nicht drüben in der Wildnis bleiben, wirf deine Last ab, frisch Anna, schnell herüber.“ Das Mädchen kam flüchtig über den Steg. „Sie soll die letzte sein,“ befahl Ilse, „keines von euch betritt das Holz, es hält den Andrang nicht mehr lange aus.“

Der Landwirt kam herzu. „Die Flut verläuft noch diese

Nacht, wenn nicht ein neuer Regen fällt, aber des Schadens, den sie tut, werden die Leute lange gedenken. Unten um Rossau sieht's noch ärger aus, das Wasser übergießt die Felder, Hummel ist hinabgeeilt, er sorgt um die Brücke und den Weg, den seine Tochter kommen soll. In unserm Dorf tritt das Wasser in die Stuben der letzten Häuser, die Leute schicken sich an, nach unserm Hofe zu räumen. Geht hinab zu helfen," befahl er den Gutsleuten, und halblaut fuhr er zu seiner Tochter fort: „Der Prinz ist nach dem Dorf gegangen, dort den Schaden zu betrachten, er will dich sprechen, ist dir's recht ihn jetzt zu sehen?"

„Ich bin bereit," sagte Ilse.

Sie ging mit dem Vater längs der Hecke dem Dorfe zu, dort stieg sie zu dem Friedhof hinauf. „Ich bleibe in der Nähe; wenn der Prinz zurückkommt, laß mich rufen."

Sie stand an dem Mauerrand und sah hinüber nach dem Grabe ihrer lieben Mutter und vor sich auf die Stelle, wo der alte Pfarrer neben seiner Frau ruhte. Die Äste der beiden Bäume, welche sie daneben gepflanzt, hingen ihr über das Haupt. Sie dachte, wie gern ihr alter Freund darüber gesprochen, daß es in der großen Welt im ganzen genau so sei, wie in seinem Dorfe, Natur und Leidenschaften der Menschen überall gleich, und daß man in dem kleinen Thal dasselbe erleben könne, wie im Getümmel der Gewaltigen.

„Hier ist mein Vater der Herr," dachte sie, „und wir die Herrenkinder, die Leute sind gewöhnt, uns zu gehorchen, und sich ebenso freundlich um uns zu kümmern, wie wir um jene dort im Lande. Ihre Kinder könnten auch erleben, wenn ein arggesinnter Wirt auf dem Stein wohnte, was andere erfahren mußten. Aber sie dürfen ihr Recht suchen und sie finden Schutz zu jeder Stunde.

„Wie wird er, der stolze Mann, ertragen, daß sein Weib nicht Recht findet und nicht den Schutz einer stärkeren Macht gegen die Kränkung, die man ihr angetan und ihm? — Wir

sollen wohlthun unsern Beleidigern. Wenn der böse Herr aus dem Lande jetzt zu mir käme, krank und hilflos, darf ich ihn aufnehmen in meinem Hause, und darf ich mich an sein Lager setzen, obgleich solcher Liebesbeweis mir aufs neue verderblich wird? Ich habe einen weißen Mantel getragen; den Schmutz fleck, den er darauf geworfen, sehe ich jede Stunde, und keine Träne wäscht ihn weg. Er hat mir meinen reinen Mantel genommen, soll ich ihm, wenn er heischt, auch noch meinen Rock geben? Hohes, ehrwürdiges Gebot, das der tote Freund mich lehrte, ich stehe erschrocken vor dir. Denn es ist ein Streit der Pflichten, und der Gedanke an meinen Felix sagt mir nein.

„Ich bin fertig auch mit dem Erbprinzen, wie schuldlos er ist. Ich weiß, er hat sich einst den Zuspruch der einfachen Frau mit warmem Herzen begehrt, und meine Eitelkeit hat mir oft gesagt, daß ich ihm wert bin als eine gute Freundin in seinem vornehmen, einsamen Leben. Furchtbar habe ich gebüßt für diesen eiteln Stolz. Auch er ist mir von jetzt ab ein Fremder. Was kann er noch von mir wollen? Ich ahne, daß er gerade so denkt wie ich, er will nichts, als Abschied nehmen auf immer. Wohl, ich bin dazu gerüstet.“

Den Fußpfad vom Dorfe kam der Erbprinz herauf, Ilse blieb an der Kirchhofmauer stehen und neigte sich ruhig seinem Gruß. „Nach der Residenz habe ich den Wunsch gesandt, mit meinem Vetter eine größere Reise zu machen,“ begann der Prinz, „ich hoffe, meine Bitte wird gewährt. Darum wollte ich auch Ihnen ein Lebewohl sagen.“

„Ich habe Ew. Hoheit so beurteilt, wie jetzt Ihre Rede Sie mir zeigt,“ antwortete Ilse.

„Mir wurde in der Stadt wenig Gelegenheit, Sie zu sprechen,“ fuhr der Erbprinz schüchtern fort, „mir würde wehe tun, wenn Sie mich des Undanks oder kalter Gesinnung für fähig hielten.“

„Ich kenne jetzt den Beweggrund, der Ew. Hoheit fern-

gehalten hat," versetzte Ilse vor sich hinsehend, „und ich bin dankbar für die gute Meinung.“

„Heut will ich Ihnen zugleich für Ihren Gemahl sagen,“ fuhr der Prinz fort, „daß ich darüber arbeite für meine Zukunft nützlich zu machen, was ich in Ihrer Nähe gelernt. Ich weiß, daß dies der einzige Dank ist, den ich Ihnen noch abstatthen darf. Wenn Sie einst hören, daß man mit mir zufrieden ist, dann denken Sie, gnädige Frau, in der Stille daran, daß ich vor allem Ihrem Hause die Stärkung meines Rechtsgefühls verdanke, ein unbefangenes Urtheil über den Wert der Menschen und ein höheres Maß für die Pflichten eines Mannes, der das Wohl vieler besorgen soll. Ich mühe mich, der Theilnahme, die Sie mir schenkten, nicht ganz unwerth zu sein. Erfahren Sie von andern, daß mir dies gelang, dann denken Sie an mich ohne Abneigung.“

Ilse sah ihm in das aufgeregte Gesicht, es waren die sanften ehrlichen Züge, die sie sooft mit ängstlichem Anteil geschaut; sie sah, wie tief er fühlte, daß etwas Fremdes zwischen ihn und sie getreten war, und sie sah, wie bescheiden er sie zu schonen wußte. Dennoch ermaß sie nicht die ganze Gewalt des Schmerzes, welchen der junge Mann darum in sich trug, weil ihm der Vater die Poesie seiner Jugend gestört hatte. Sie ahnte nicht, daß die Strafe, welche dem Vater Gesetz und Urtheil der Menschen nicht auflegen konnten, an der schuldlosen Seele des Sohnes vollzogen wurde. Was ihr der Vater zuleide gethan, das verdarb seinem Kinde das glücklichste Gefühl des jungen Lebens, die zarte Freundschaft zu der Frau, an der er mit schwärmerischer Neigung hing. Aber die warmherzige Ilse erkannte den wackeren Sinn des Mannes, der ihr gegenüber stand, ihre vorsichtige Zurückhaltung schwand, und mit der alten Offenheit sagte sie zu ihm: „Man soll nicht ungerecht sein gegen Unschuldige, und in seinem Herzen nicht untreu werden gegen solche, deren Vertrauen man gehabt hat, wie ich das Ihre. Was ich Ew. Hoheit jetzt

wünsche, das ist ein Freund; ich habe wohl gesehen, daß er Ihrem Leben fehlt, und ich habe gemerkt, wie schwer man sich vor niedriger Schätzung der Menschen bewahrt, wenn man immer nur von Dienern umgeben ist."

An den freundlichen Worten Jlses brach die mühsam behauptete Fassung des Prinzen. „Ein Freund für mich?" frug er bitter. „Mich hat das Unglück früh in die Lehre genommen, mir ist's vergällt, Freundschaft zu suchen und mich daran zu freuen. Über die Liebe, die ich gefühlt, ist ein Gift gegossen. Verzeihen Sie," unterbrach er sich, „ich bin so gewöhnt Ihnen zu klagen und bei Ihnen Trost zu suchen, daß ich mich selbst jetzt nicht enthalte von mir zu sprechen, obgleich ich weiß, daß ich das Recht dazu verloren."

„Arme Hoheit!" rief Ilse, „wie wollen Sie für das Wohl anderer sorgen, wenn Ihr eigenes Leben leer ist an Licht? Wenn ich für Ew. Hoheit Zukunft ein Glück ersehne, so meine ich als Frau die Freundschaft im Hause, eine Seele, die Sie versteht, eine Gattin, welche auch eine Freundin Ihrer Gedanken ist."

Der Prinz wandte sich zur Seite, ihr das Weh zu verbergen, das er bei dieser Rede empfand. Ilse sah ihn traurig an, sie war noch einmal die gute Beraterin von sonst geworden.

Um die Mauer des Kirchhofs schlich ein Bettelweib heran. „Darf ich heut bitten?" begann eine heifere Stimme in Jlses Rücken, „ist's nicht der Vater, so ist's doch der Sohn." Ilse wandte sich um, wieder sah sie in die hohlen Augen der Landfahrerin und rief entsetzt: „Hinweg von hier!"

„Die Frau kann mich nicht mehr fortjagen," sagte die Fremde niederkauend, „denn ich bin müde und meine Kraft ist am Ende." Man sah, daß sie Wahrheit sprach.

„Die Reiter haben mich gesagt von einem Grenzpfahl zum andern. Wenn die übrigen kein Mitleid haben, die Frau vom Steine sollte nicht so hartherzig sein, denn zwischen der Bettlerin und ihr ist alte Kameradschaft. Auch ich habe einmal mit den

Vornehmen verkehrt, ich habe sie verlassen und doch hingen meine Träume immer über den goldenen Häusern. Wer den Saubersaft getrunken hat, wird die Erinnerung nicht los. Sie hat mich wieder in dieses Land getrieben und wieder, ich habe meine Leute hergeführt, sie liegen eingefangen wegen der alten Gedanken, die mich verfolgten."

"Wer ist das Weib?" frug der Prinz.

Die Bettlerin hob die Hände in die Höhe. „Auf diesem Arme habe ich den Erbprinzen gehalten, da er ein Kind war und nichts von sich wußte, ich habe mit ihm gefessen auf dem Samt, in der Stube seiner Mutter, jetzt liege ich am Kirchhof der Landstraße, und die Hand bleibt leer, die ich nach ihm ausstrecke."

"Es ist das Zigeunermädchen," sagte leise der Prinz und kehrte sich ab.

Die Bettlerin sah ihn hönisch an und sprach zu Ilse: „Sie spielen mit uns, sie verderben uns, aber sie hassen die Erinnerung an alte Zeit und an ihr Verschulden. Lassen Sie sich warnen, junge Frau, ich kenne die Geheimnisse dieses hohen Geschlechts, und ich kann Ihnen erzählen, was sie an Ihnen versucht haben, und was sie einer andern getan, die vor Ihnen in dem Hause auf jener Höhe aufgeblüht war, und die sie auch hineingesetzt hatten in den vergoldeten Kerker, an dem die schwarzen Engel schwebten."

Ilse stand über die Bettlerin geneigt, der Prinz trat zu ihr. „Hören Sie nicht auf das Weib," rief er.

"Sprecht weiter," sagte Ilse tonlos, „ich höre."

"Sie war jung und hochgewachsen wie du, sie war eingefangen wie du, und als die Mutter dieses Mannes mich aus ihrer Nähe entfernt hatte, weil ich dem Fürsten gefiel, da wurde ich zur Dienerin bestellt für die Fremde. An einem Morgen mußte ich mich frei bitten bei der eingesezten Frau von meinem Dienst, weil sie allein sein sollte."

„Ich flehe, hören Sie nicht auf ihre Rede,“ bat der Prinz und trat abwehrend hinzu.

„Ich höre,“ sprach Ilse wieder über die Mte geneigt, „sprecht leise.“

Als ich am nächsten Morgen zurückkam, fand ich statt des blondhaarigen Weibes eine Verrückte im Hause und ich floh mit Schrecken aus dem Schloß. Willst du wissen, durch welche Thür der Wahnsinn bei der Frau einschlich?“ Sie fuhr fort in leisem Gemurmeln. Ilse neigte das Ohr an ihren Mund, aber sie sprang plötzlich zurück, stieß einen gellenden Schrei aus und schlug die Finger vor ihr Antlitz. Der Prinz lehnte sich an die Mauer und rang die Hände.

Von dem Fahrwege klang ein lauter Ruf, ein Mann stieg eilend herauf, er hielt einen Brief und winkte schon von weitem. „Gabriel!“ schrie Ilse und eilte ihm entgegen, sie entriß ihm den Brief, las und stützte sich zusammenbrechend an die Steine des Friedhofs. Der Prinz sprang herzu, sie aber hielt den Brief wie zur Abwehr gegen ihn und rief: „Der Fürst kommt hierher.“

Der Prinz sah erschrocken auf Gabriel. „Es ist keine Meile von hier,“ meldete der erschöpfte Diener, „da überholte ich die fürstlichen Wagen, erst kamen sie mir zuvor, dann wieder ich. Die Pferde arbeiten noch auf der unfertigen Straße, die Brücke aber zwischen hier und Rossau ist kaum noch für Kelter und Fuhrwerk zu überschreiten, ich mußte das Pferd mit dem Postillon zurücklassen, ich glaube nicht, daß sie noch herüberkommen, wenn nicht zu Fuß.“ Der Prinz eilte, ohne ein Wort zu sagen, auf dem Wege nach Rossau hinab. Ilse flog, den Brief in der Hand, den Stein hinauf zu dem Vater, der ihr mit dem Herrn von Weidegg entgegenkam. „Gehen Sie, Ihren Fürsten zu begrüßen,“ rief sie wild dem Kammerherrn zu, „mein Felix kommt,“ rief sie dem Vater zu und warf sich ihm an die Brust.

Vor der Nothbrücke, welche nach der Flur von Rossau führte, sammelten sich die Leute. Auch Gabriel eilte an das Wasser

zurück, er hatte dort Herrn Hummel getroffen, welcher am Uferrand auf und ab ging und unruhig über den Strom sah. „Die Welt ist erbärmlich klein,“ rief Herr Hummel seinem Vertrauten zu, „man trifft sich immer wieder. Wer so gejagt ist wie Sie, sollte sich pflegen, Sie sind erschöpft und sehen mir sehr verändert aus. Sehen Sie sich auf diesen Klotz und behandeln Sie sich mit Hochachtung.“ Er drückte Gabriel nieder, knöpfte ihm den Rock zu und klopfte ihm mit der großen Hand auf die Backe. „Ihnen tut eine Stärkung not, aber das Beste, was wir hier haben, ist ein ersoffener Kaulbarsch, und ich möchte Sie nicht als einen scheußlichen Neuseeländer behandeln, der in der Meßbude um einen Groschen Eintrittsgeld rohe Weißfische verzehrt. Nehmen Sie hier die letzte Hilfe eines alten Pariser Reisenden.“ Er zwang ihm eine Tafel Schokolade auf.

Wenige Schritte davon an der Brücke stand der Prinz, er sah mit verschränkten Armen in das Wasser, welches auf der Seite von Rossau den Uferrand erreicht hatte und sich schnell über den Weidegrund und die niedrigen Felder der Stadt ausbreitete, es rauschte vom Damme und spülte die Erde zur Tiefe. Schnell wurde der Riß größer, weiter dehnte sich die Wasserfläche. Auch auf der nächsten Strecke des neuen Weges, welche noch nicht gepflastert war, schimmerten Wasserlachen zwischen den Sandhäufchen und den Karren der Erdarbeiter, der Weg ragte als ein dunkler Streif aus der lehmigen Flut. Noch kamen einzelne Leute von Rossau herüber, sie kneteten im Brei der Straße und hielten sich furchtsam an die glatten Stangen, welche das Brückengeländer ersetzten. Denn das Wasser stieß heftig an die Böcke, es floß dicht unter den Bohlen entlang, und der Ruf der Zuschauer auf der Bielseiner Seite mahnte zur Eile. Von der Höhe eilte der Kammerherr herzu und sah ängstlich in das Angesicht seines schweigenden Herrn. Ihm folgte der Landwirt. „Dürfte ich tun, wie ich wollte, ich brähe diese wankenden

Bretter mit meinen eigenen Händen ab," sagte er zornig zu Herrn Hummel.

„Die Wagen kommen," schrien die Leute. Aus dem Tor von Rossau fuhren in gestrecktem Trabe vier Pferde den Wagen des Fürsten heran. Neben dem Fürsten saß der Obersthofmeister. Finster hinbrütend hatte der Fürst die lange Fahrt gemacht, einzelne wilde Worte, ein Blick voll von heißem Haß, das war sein Reiseverkehr mit dem Begleiter gewesen.

Der Hofmann hatte vergebens den Fürsten zu ruhigem Gespräch veranlaßt, sogar die Rücksicht auf die beiden Diener, welche im offenen Wagen hinter den Reisenden saßen, hatte die Stimmung des Fürsten nicht gebändigt. Erschöpft von der stillen Anstrengung dieser Fahrt saß der alte Herr, ein Wächter neben dem Kranken, aber sein scharfer Blick beobachtete jede Bewegung des Nachbarn. Als sie aus der Stadt ins Freie fuhren, begann der Fürst lauernd: „Sie kannten den Reiter, der so hastig uns überholte."

„Er war mir fremd," sagte der Obersthofmeister.

„Er trug die Botschaft unserer Ankunft in die Berge, man hat sich gerüstet, uns zu empfangen."

„Dann hat er Ew. Hoheit einen Dienst geleistet, denn schwerlich hatte man im Jagdhaus eine Ahnung von Ew. Hoheit gewichtigen Entschlüssen."

„Noch sind wir nicht am Ende unseres Dramas, Obersthofmeister," sagte der Fürst lächelnd, „und die Kunst das Kommende vorauszusehen ist verloren. Auch Erzellenz verstehen diese Kunst nicht."

„Ich habe mich immer begnügt vorsichtig zu deuten, was meine Gegenwart umgibt, ich habe dadurch zuweilen verhütet, daß die Zukunft mich unangenehm überraschte. Wenn ich durch einen Zufall verhindert würde, in dem Drama, von welchem Ew. Hoheit sprachen, meine Rolle bis zur letzten Szene

durchzuführen, so ist dafür gesorgt, daß andere meine Partie übernehmen."

Der Fürst warf sich auf seinem Sitz zurück. Der Wagen fuhr in dem durchweichten Schutt. Die Pferde stampften und bäumten, der Kutscher sah unsicher zurück. „Vorwärts," rief der Fürst mit scharfer Stimme.

„Der Erbprinz erwartet Ew. Hoheit zu Fuß an der Brücke," sagte der Obersthofmeister. Im Schritt ging es vorwärts, der Kutscher bändigte mit Mühe die Pferde, welche vor der glitzernen Wasserfläche und dem Geräusch der Flut schenten.

„Vorwärts," befahl der Fürst von neuem.

„Erlauben Ew. Hoheit dem Kutscher zu halten. Der Wagen kann ohne Gefahr nicht weiter."

„Fürchten Sie die Gefahr, alter Mann?" rief der Fürst, und der Haß verzog ihm das Gesicht. „Hier sitzen wir beide im Wasser. Gleiches Schicksal, Herr Hofmeister, ein schlechter Diener, der seinen Herrn verläßt."

„Ich wünsche auch Ew. Hoheit zurückzuhalten," versetzte der Obersthofmeister.

„Vorwärts," rief der Fürst wieder.

Der Kutscher hielt. „Es ist unmöglich, gnädigster Herr," sagte er, „wir kommen nicht mehr über die Brücke."

Der Fürst sprang im Wagen auf und hob den Stock gegen den Kutscher. Erschreckt peitschte der Mann auf die Pferde, sie bäumten und sprangen zur Seite.

„Halt!" rief der Obersthofmeister. Die ängstlichen Lakaien sprangen bereitwillig herab und hielten die Pferde. Der Obersthofmeister öffnete den Schlag und kletterte aus dem Wagen. „Ich flehe Ew. Hoheit an auszustiegen."

Der Fürst sprang herans, warf noch einen Blick finsternen Hasses auf ihn und eilte zu Fuß vorwärts. Er betrat die Brücke, um ihn rauschte die Flut.

„Bleibe zurück, Vater," flehte der Erbprinz. Der Fürst

lächelte und ging weiter auf den wankenden Brettern. Er hatte die Mitte der Brücke und die tiefe Strömung überschritten, noch wenige Schritte und sein Fuß betrat das Ufer von Bielsstein. Da hob sich neben der Brücke eine zusammengedrückte Gestalt vom Boden und schrie ihm wild entgegen: „Willkommen in diesem Lande, durchlauchtiger Herr, Gnade für die arme Bettlerin. Ich bringe Eurer Hoheit den Gruß der blonden Frauen vom Steine.“

„Hinweg mit der Verrückten!“ rief der Kammerherr.

Der Fürst sah stier auf die wilde Gestalt, er wankte und hielt sich an die Stange des Geländers, der Erbprinz flog ihm entgegen, der Fürst trat mit Widerwillen zurück, sein Fuß verlor den Halt, er glitt an der Seite des schlüpfrigen Brettes hinab in die Flut. Ein lauter Schrei der Umstehenden, der Sohn sprang ihm nach, im nächsten Augenblick war ein halbes Duzend Menschen im Wasser, unter den ersten Gabriel, bedächtiger folgte Herr Hummel. Die riesige Gestalt des Landwirts ragte aus der Strömung, er hielt den Fürsten, Gabriel und Hummel faßten den jungen Herrn. „Dem Fürsten ist nichts geschehen,“ rief der Landwirt dem Prinzen zu und setzte den Betäubten am Uferrand nieder. Der Erbprinz warf sich neben dem Vater auf den Boden. Der Fürst saß auf dem Kies der Straße, die fremde Bettlerin hielt ihm das Haupt, er sah mit verglasten Augen vor sich hin, und erkannte nicht den knieenden Sohn, und nicht das gefurchte Antlitz der Fremden, welche sich über ihn beugte. „Er lebt,“ versetzte der Landwirt leise, „aber die Glieder versagen ihm den Dienst“. Auf der andern Seite des Wassers stand der Obersthofmeister, er rief dem Kammerherrn französische Worte zu, dann eilte er mit dem Wagen zurück, befahl zu wenden und nach Rossau zu fahren, um von da den nächsten sichern Übergang zu erreichen. Mit Mühe wurden die Wagen zurückgeschafft.

Unterdes war am Ufer von Bielsstein ein Brett der halb-

zerstörten Brücke abgerissen und der Fürst daraufgesetzt, so gehalten und getragen wurde er dem Gute zugeführt. Die Kinder des Landwirts liefen voraus und öffneten die Thür des alten Hauses. Im Hausflur stand Ilse, farblos wie ein Bild von Stein. Der Fürst war aus dem Wasser gerettet, hatten die Brüder ihr zugerufen, er nahte dem Dach des Hauses, dem er seit zwei Geschlechtern Fluch und Entsetzen war. Sie stand im Hausflur, nicht mehr die Ilse von einst, sondern ein wildes Sachsenweib, das dem Feind ihres Stammes den Götterfluch in das Gesicht schleudert, ihre Augen glühten und die Finger ihrer Hände schlossen sich krampfhaft zusammen. Die Männer trugen den erschöpften Mann an die Stufen der Treppe. Da trat Ilse auf die Schwelle und rief: „Nicht hier herein.“ So gellend war ihr Schrei, daß die Träger anhielten. „Nicht in unser Haus,“ rief sie zum zweitenmal und hob die Hand drohend zur Abwehr.

Der Fürst hörte die Stimme, er lächelte und nickte gnädig mit dem Haupt.

„Es ist Christenpflicht, Ilse,“ rief der Landwirt.

„Ich bin das Weib des Gelehrten,“ rief Ilse finster gegen ihn. „Unser Dach bricht über ihm zusammen.“

„Entfernen Sie Ihre Tochter,“ sagte der Erbprinz leise, „ich fordere Einlaß für den Fürsten dieses Landes.“

Der Landwirt trat auf die Stufen und faßte Ilses Arm. Sie riß sich los. „Du jagst deine Tochter aus dem Hause, Vater,“ rief sie außer sich. „Bist du ein Diener dieses Herrn, ich bin es nicht. Hier ist nicht Raum zugleich für ihn und meinen Gatten, er kommt, uns zu verderben, seine Nähe bringt Fluch.“ Sie riß die Thür des Gartens auf und flog unter den Bäumen dahin, sie brach durch die Hecke und eilte hinab nach der Tiefe. Dort sprang sie auf den Steg, von dem sie vor kurzem die Leute des Dorfes gescheucht hatte, wild brauste unter ihr die Flut, das Holzwerk bog sich und stöhnte. Ein Riß, ein Krach, mit

starkem Schwunge hob sie sich auf der andern Seite zum Felsen, hinter ihr wirbelten die Trümmer der Brücke talab. Sie stand auf dem Felsvorsprung vor der Grotte und hob mit wildem Blick die Hände zum Himmel. Hinter ihr kam der älteste Bruder vom Garten gelaufen und schrie auf, als er die Bruchstücke der Brücke dahintreiben sah.

„Ich bin geschieden von euch,“ rief Ilse, „sage dem Vater, er soll nicht sorgen um mich, die Luft ist rein, ich stehe im Schutze des Herrn, dem ich diene, und mir ist leicht im Herzen.“

4. In der Höhle.

Das dunkle Wasser gurgelte und strömte zum Tale, der Widerschein des Abendroths glänzte von den Erkerfenstern des alten Hauses, unter dem Stein der Höhle stand allein das Weib des Gelehrten. Wo einst die Frauen der alten Sachsen auf das Rauschen der Waldbäume gelauscht, wo das Weib des gejagten Räubers die Steine geschleudert auf die Verfolger, stand wieder eine flüchtige Tochter des Felsens und sah hinab auf das wilde Treiben der Gewässer und hinauf zu dem Hause, wo der Feind ihres Gatten im Lehnstuhl des Vaters lag. Noch hob sich ihre Brust in tiefen Atemzügen, aber sie blickte freundlich auf den braunen Fels, der sich über ihr zum schützenden Obdach wölbte. Unter ihr wälzte sich wilde Flut und Zerstörung, um sie herum spielte sorglos das kleine Leben der Natur. Die Libellen jagten einander über dem Wasser, die Bienen summten um die Kräuter der Berglehne, die Waldvögel sangen ihr Abendlied. Sie setzte sich auf die Steinbank und rang nach friedlichen Gedanken, sie legte die Hände zusammen und neigte das Haupt; das Wetter, welches durch ihr Inneres gefahren, schwand dahin in der Träne, welche ihr aus dem Auge floß. „Ich will nicht an mich denken, nur an meine Lieben. Die Kleinen werden nach mir verlangen, wenn sie zu Bett gehen, heut hören sie nicht die Stadtgeschichten, die ich ihnen zum Einschlafen erzählen muß. Sie waren alle naß von ihrer Fischerarbeit, und in der Verwirrung wird niemand für trockne Strümpfchen sorgen, ich habe über anderem vergessen was ihnen nötig war. Der Jüngste besteht eigensinnig darauf ein Professor zu werden. Mein Knabe, du weißt nicht was du willst. Was mußt du lernen und an dir ändern! denn die Arbeit, die das Leben an uns tut, ist unermesslich. Als ich hier neben dem Vater saß, glaubte ich einfältig, daß die Menschen um so edler sind, je höher ihr Amt ist, die vornehmsten unter allen die besten, und daß alles Ge-

wichtige auf Erden groß und mit seinem Geiste gemacht wird. Auch da die beiden Gelehrten kamen und ich an dieser Stelle mit Felix zuerst über Bücher sprach, da wähnte ich noch, was gedruckt zu lesen ist, das müsse ungefälschte Wahrheit sein, und jeder, der schreibt, ein grundgelehrter Mann. So kindisch denken noch viele. Aber ich bin ein Trogkopf geworden, der sich heftig auflehnt gegen andere, sogar gegen die Worte meines Mannes, der bei mir am höchsten steht." Sie sah mit trübem Lächeln vor sich hin, aber gleich darauf neigte sie das Haupt und wieder rannen die Tränen in den Schoß.

Vom Garten herüber erscholl der Zuruf des Bruders. „Holla, Ilse, bist du da? Noch sind die Fremden im Hause, sie binden einen Tragsessel für den Kranken zusammen, er soll nach der Oberförsterei geschafft werden. Der Vater hat zu tun, Boten auszusenden. Auch die Brücke nach Rossau ist mit dem Wasser davongegangen, wir können nicht nach der Stadt, und niemand aus der Stadt zu uns. Wir ängstigen uns, wie du zu uns herüberkommen sollst.“

„Sorge nicht um mich, Hans; sage den Mädchen, sie sollen unsern lieben Gast nicht vergessen über den Fremden, und grüße mir die Kinder, ich will nicht, daß sie zum Gutenachtgruß an den Wasserrand kommen, denn das Ufer ist glatt.“

Ilse setzte sich an den Eingang der Höhle und blickte in dem Raume umher, erst am Morgen hatte sie hier gefessen; als das hohe Wasser heranstieß, war sie über den Steg geeilt, die Geschwister zu warnen. Noch lag ihre Arbeit auf der Bank und ein Buch, das ihr einst, da sie noch Mädchen war, der Pfarrer geschenkt. Es war das Leben der heiligen Elisabeth, von einem eifrigen Geistlichen ihrer Kirche geschrieben. „Als ich zuerst von dir erfuhr,“ dachte sie, „Frau Ilse von der Wartburg, du vornehme Namensschwester, war mir dein Leben rührend, und alles was du getan und was die Sage von dir erzählt, schien mir ein Beispiel für mich selbst. Du warst ein

Weib, fromm, verstandvoll und liebenswert und einem wackern Herrn vermählt. Da machte ihn die Sehnsucht, in seinem Ritterstand besondere Ehre und Kriegsruhm zu erwerben, blind gegen die nächste Pflicht seines Lebens, er verließ dich und die Bauern seiner Heimat und zog in die Fremde und das Land Italien. Wohl zwei Jahre ritt er umher, er kehrte müde und nüchtern zurück. Aber er fand sein liebes Weib nicht wie er sie verlassen. Du hattest dich in der Einsamkeit nach dem Manne gebangt, und in deiner Schwermut gegrübelt über die großen Geheimnisse des Lebens. Dein eigenes Dasein war voll Sehnsucht gewesen, darüber warst du zu einer frommen Büsserin geworden. Du trugst das härene Hemd und schwangst die Geißel über deinem Rücken, du beugtest Stirn und Gedanken vor einem unduldsamen Priester. Und du tatest, was nicht recht war und nicht schädlich, du legtest den Aussätzigen, um deinem Gott zu gefallen, in das Bett deines lieben Mannes. In deiner überspannten Frömmigkeit hast du dein warmes Herz und die schamhafte Weiblichkeit verloren. Du wurdest von den Geistlichen heilig gesprochen, aber du arme Frau hattest in deinem Ringen um das, was sie die Gnade Gottes nannten, menschliches Gefühl und milde Sitte hingeopfert. Es ist nicht gut, Ilse, wenn Mann und Frau sich ohne zwingende Not voneinander scheiden.

„Wer gegen den Geliebten hart wird, der begeht dies Unrecht doch nur, weil er selbst ihm Leids getan oder weil er sich von ihm gekränkt meint. Woher kam es doch, daß du erkrankte Fremdlinge auf dem Lager pflegtest, das dein Gatte verlassen? Ich fürchte, heilige Elisabeth, es war der Trost gekränkter Liebe, und es war die geheime Rache über die lange vergebliche Sehnsucht nach deinem Gatten. Dein Beispiel ist für uns keine Lehre, es ist eine Warnung. Meine alte Freundin Penelope, das arme heidnische Fabelweib, war menschlicher und sie war eine bessere Frau als du. Sie weinte jede Nacht

um den Geliebten, und als er endlich zu ihr zurückkam, da schlang sie ihre Arme um ihn, weil er die geheimen Zeichen des Lagers noch kannte."

Wieder klang es von der andern Seite des Wassers. „Hörst du mich, Ilse?“ rief der Landwirt am Uferrand.

„Ich höre, Vater,“ antwortete Ilse sich erhebend.

„Die Fremden ziehen zum Hofe hinaus,“ sagte der Vater, „der Kranke ist so schwach, daß er andern schwerlich zu schaden vermag; du aber bist in Wahrheit von uns geschieden. Es dunkelt und es ist keine Aussicht zur Nacht den Steg über das Wasser zu zimmern. Geh auf deiner Seite talab über die Hügel nach Rossau, dort bleibe bis morgen bei unsern Bekannten. Es ist ein weiter Umweg, aber du kannst vor Nacht dort sein.“

„Ich bleibe hier, mein Vater,“ rief Ilse hinüber, „der Abend ist mild, es sind nur wenige Stunden bis zum nächsten Morgen.“

„Mir ist's hart, Ilse, daß mein wildes Kind unter dem Felsen ruhen soll im Angesicht ihres Hauses.“

„Sorge nicht um mich. Der Mond geht über mir und die Sterne; du weißt, ich fürchte mich nicht vor den Zwergen der Höhle und auf meinen Bergen auch nicht vor Gewalt der Menschen.“

Die Dämmerung des Abends sank über das tiefe Thal, aus dem Wasser hob sich der Nebel, er schwebte langsam von Baum zu Baum nach der Höhe, er wogte und ballte sich und zog zwischen Ilse und dem Vaterhaus seine dämmrigen langen Schleier. Die Stämme der Bäume, das Schieferdach des Hauses verschwanden, die Höhle schwebte in Wolken und Luft, gelöst von der übrigen Erde, unter undeutlichen Schatten, sie hingen sich an das Tor des Felsens und flatterten an Ilses Füßen dahin, sie fuhren zusammen und zerflossen.

Ilse saß am Stein des Einganges, die Hände über das Knie gefaltet, in ihrem hellen Gewande selbst einem Fabelweibe aus alter Zeit, einer Herrin, der schwebenden Schatten ver-

gleichbar. Sie blickte auf ihrer Uferseite entlang nach dem Bergweg, der von Rossau herführte.

Da schallte dumpf durch den Nebel der ferne Schritt des Wanderers, dem eine hilfreiche Göttin seinen Pfad in dunkeln Wolken verbarg. Ilse faßte an den feuchten Stein. Neben ihr am Boden bewegte sich's, undeutlich huschte etwas vorüber, vielleicht eine Nachtschwalbe oder Eule. „Er ist es,“ sagte Ilse leise, sie stand langsam auf, aber die kräftige Frau bebte und hielt sich an die Felsen.

Aus dem weißen Dunst trat die Gestalt eines Mannes, auch er hemmte erstaunt seinen Schritt, als er das Weib an der Felswand stehen sah. „Ilse,“ rief eine helle Stimme.

„Ich erwarte dich hier,“ rief sie leise. „Halte dort still, Felix. Du findest dein Weib nicht, wie du sie verlassen. Ein anderer hat sich begehrt, was dir gehört, ein giftiger Hauch hat mich getroffen, man hat gewagt, mir Worte zu sagen, welche ein ehrliches Weib nicht hören darf, und man hat mich betrachtet wie eine gekaufte Sklavin.“

„Du hast dich dem Feinde entzogen.“

„Ich habe es getan, darum stehe ich hier. Aber ich bin in den Augen der Leute nicht mehr, wie ich einst war. Du hattest ein säuberliches Weib; die jetzt vor dir steht, ist im Gerücht wegen Vater und Sohn.“

„Geräusch der Zungen verklingt wie der Wasserschwall vor deinen Füßen. Wenig gilt, was die anderen meinen, wenn wir getan haben, was uns selbst befriedigt.“

„Mir tut wohl, daß dir die einzelnen Menschen so wenig sind gegen deine Gedanken. Aber ich bin nicht so stolz und frei. Ich berge mein Leid, aber ich fühle es immer. Ich bin erniedrigt vor mir, und ich fürchte, Felix, auch vor dir. Denn ich habe mir mein Unglück selbst bereitet, ich bin zu herzlich gewesen gegen Fremde, und ich habe ihnen ein Recht gegeben über mich.“

„Du bist erzogen im Glauben an die Autorität. Wer löst sich von frommer Gläubigkeit ohne Schmerzen?“

„Ich bin erwacht, Felix. Antworte mir noch einmal,“ fuhr sie mit stoßendem Atem fort, „wie kommst du zu mir zurück?“

„Als ein müder, irrender Mann, der das Herz und die Vergebung seines Weibes sucht.“

„Was hat dir dein Weib zu vergeben, Felix?“ frug sie wieder.

„Daß mir die Augen geblendet wurden bei meinem Suchen, und daß ich der nächsten Pflicht vergessen, um ein Traumbild zu jagen.“

„Ist das alles, Felix? Hast du mir dein Herz zurückgebracht, wie es sonst gegen mich war?“

„Liebe Ilse,“ rief der Gatte sie umschlingend.

„Ich höre den Ton deiner Liebe,“ rief sie leidenschaftlich und warf ihre Arme um seinen Hals. Sie zog ihn in die Grotte, strich ihm mit den Händen die Wassertropfen aus dem feuchten Haar und küßte ihn auf den Mund. „Ich halte dich, geliebtes Leben, ich klammere mich fest an dich und keine Gewalt soll mich mehr von dir scheiden. Hier sitze, vielbuldender Wanderer, ich halte deine Schultern und dein Haupt, laß mich aus deinem Munde hören allen Kummer, den du erlebst.“

Der Gelehrte hielt sein Weib im Arm. Er fühlte ihr Beben, als er von seinen Abenteuern berichtete. „Mich hegte heißer Zorn und Angst hinter dem Fürsten her auf dem Wege nach Rossan,“ schloß er seinen Bericht, „unerträglich schien mir der Aufenthalt beim Wechsel der Pferde. Unten in der Stadt traf ich ein Wagengetümmel, ärger wie am Markttag, vor der Herberge Gewirr der Räder, Geschrei der Menschen, Landleute und Lakaien des Hofes, welche nicht über das Wasser kamen. In der Stadt erfuhr ich von Fremden, daß der Feind unseres Glückes durch die Hand des Schicksals getroffen ward, die in dem Wasser nach seinem Leben schlug. Man rief mir

entgegen, daß die Brücke zu dir gebrochen sei, ich sprang aus dem Wagen, um den Fußpfad über die Berge zu suchen, und den Weg hinter dem Garten. Da fuhr mir der Hund unseres Hauswirts um die Weine, ein Kutscher unserer Stadt trat grüßend zu mir und erzählte, daß er Fritz und Laura nach der Stadt gebracht, sie aber waren hinausgegangen, weit unten stromab einen Übergang zu finden. Du magst denken, daß ich zu warten nicht vermochte."

"Ich wußte, daß du diesen Weg suchen würdest," rief Ilse. „Heut bist du zu mir gekommen, zu mir allein, nur mir gehörst du an, heut bist du mir aufs neue geschenkt, und zum zweitenmal gelobst du dich mir. Die Menschenwohnungen um uns sind verschwunden, wir beide stehen einsam in dem wilden Geflüßt der Zwerge, du, mein Felix, dem die ganze Welt gehört, der alle Geheimnisse des Lebens kennt, Vergangenes weiß und Künftiges ahnt, du hast jetzt nichts als die Decke dieser Felskluft und das Grastuch der armen Anna, worein ich dir die müden Glieder hülle. Noch ist der Stein warm, und ich streue dir das Gras unseres Berges zum Lager. Nichts hast du in der Wildnis, mein Held, als Fels und Kraut, und die Ilse an deiner Seite."

Jetzt ist stille Nacht, leiser rauscht die Strömung, um die Brombeerranken über der Höhle hängt sich der weiße Nebeldunst zu dichtem Vorhange. Dämmerige Schemen gleiten das Thal entlang, sie schweben in langem, weißem Gewande am Felsstor vorüber, hinab in das Freie, wo sie ein frischer Luftzug zerweht. Hoch oben spannt der Mond sein weißes schimmerndes Zelt, aus Lichtstrahlen und Wasserdunst gewebt, über das Thal, und lustig lacht der alte Gaukler herab auf die Felsgrötte. Wie das täuschende Mondlicht die Sterblichen nackt durch wesenlosen Schein, so necken sie sich selbst durch die Bilder ihrer Phantasie, in Liebe und Haß, in Laune und Zorn; ihr Leben verrinnt, indem sie ihrer Pflicht gedenken und dabei irren, die

Wahrheit suchen und dabei träumen. Der Geist fliegt hoch und das Herz schlägt warm, aber der Kobold Phantasie wirtschaftet unablässig zwischen dem Ernst des Lebens, der Klügste täuscht sich selbst, und den Besten betrügt sein Eifer.

Schlummre in Frieden, Frau Ilse. Du sitzt auf der Steinbank und hältst das Haupt deines Gatten im Schoß, selbst in der Seligkeit dieser Stunde fühlst du noch das Leid, das dir und ihm geschehen, und ein leiser Seufzer schwirrt wie ein Nachtfalter an dem Gestein der Höhle. Schlummre in Frieden. Denn du hast in diesen Wochen erlebt, was dir Gewinn wird für alle Tage deiner Zukunft. Du hast gelernt, aus der Tiefe deines eigenen Lebens Urtheil zu holen und entscheidenden Entschluß. Sieh, Ilse, der leichtgebauten Erzählung von dem, was du erlittest, wollte nicht geziemen, die hohen Fragen über das Ewige, die du erhobst, den Zweifel und deine Gewissenskämpfe einzeln aufzuzählen. Das wäre zu schwere Ladung für den flüchtigen Nachen. Aber wie der rudernde Schiffer, welcher das Auge nach unten richtet, doch die Himmelswolken im Widerscheine der Flut erkennt, so wird deine innere Befreiung aus dem Widerschein deiner Gedanken sichtbar, aus Antlitz und Gebärde und aus deinem Tun.

Schlummert ruhig, ihr Kinder des Lichtes, manche Hoffnung ward euch getäuscht und mancher holde Glaube ist durch rauhe Wirklichkeit zerstört. Gestalten vergangener Zeit, Gestalten, die ihr mit Ehrfurcht in eurem Herzen getragen, haben lebendig auch in euer Leben gegriffen. Denn was der Mensch denkt und was der Mensch träumt, das gewinnt eine Gewalt über ihn; was einmal in die Seele gefallen, das wirkt lebendig darin fort, erhebend und treibend, herabziehend und zerstörend. Auch um euch erhob sich ein Spiel phantastischer Träume. Lat es euch weh in einzelnen Stunden, die Kraft eures Lebens hat es doch nicht geschädigt, denn die Wurzeln eures Glückes liegen so tief, als dem Menschen, der vergänglichen Blüte der

Erde, im Boden zu haften vergönnt ist. Schlummert friedlich unter dem Dach des wilden Felsens, Wärme haucht der Stein um euer Lager, und die uralte Wölbung der Decke spannt sich schützend über die müden Augen. Um euch ruht und träumt der Wald; am Eingange der Höhle sitzen die alten Bewohner des Felsens, weiß nicht, sind es die Erdmännchen, an welche Ilse nicht glaubt, oder sind es alte Freunde des Gelehrten, die kleinen geisfüßigen Pane, welche ihr Waldlied auf der Rohrpfeife blasen. Sie halten ihre Finger an den Mund und hauchen zuweilen leise in ihr Rohr, daß es zu dem Rauschen des Wassers tönt, wie der sanfte Laut eines schlafenden Vogels.

5. Tobias Bachhuber.

Ilse berührte leise das Haupt des Gatten, welches in ihrem Schoße lag. Felix schlug die Augen auf, schlang den Arm um sein Weib und sah einen Augenblick befremdet auf die wilde Umgebung. Wie ein weißer Vorhang schwebte der Nebel vor dem Bogen der Höhle, der erste Schimmer des Morgens färbte in dem dunkeln Gewölbe einzelne vorspringende Zacken mit hellerem Braun, das Rotkehlchen sang und die Amsel pfiff, das holde Licht des Tages war nahe. „Hörst du nichts?“ flüsterte Ilse.

„Die Vögel singen und das Wasser rauscht.“

„Aber unter uns im Berge arbeitet eine fremde Gewalt. Es wühlt und stöhnt.“

„Es ist ein Waldtier,“ sagte der Professor, „ein Fuchs oder ein Kaninchen.“

Lauter wurde das Geräusch um den Sitz der beiden; etwas stieß an den Stein der Bank, arbeitete und seufzte wie ein Mann, der eine schwere Last trägt.

„Sieh,“ flüsterte Ilse, „es kommt heraus, es schleicht um unsere Füße, dort sitzt das fremde Ding, es hat glänzende Augen, es hat einen blühenden Mantel um.“

Der Professor stützte sich auf seine Hand und schaute nach der dunkeln Stelle am Boden, wo eine kleine Gestalt saß mit bärtigem Gesicht, den Leib verhüllt in steifem, schimmerndem Gewande.

Die beiden Gatten sahen regungslos auf die Erscheinung.

„Glaubst du jetzt an die Geister des Ortes?“ frug Ilse der Gatte.

„Ich fürchte mich, Felix, ich sehe deutlich das Gold des Kleides, ich sehe einen kleinen Bart und ein häßliches Gesicht.“ Sie erhob sich.

„Bist du der Zwergkönig Alberich?“ frug der Professor, „und liegt hier der Nibelungenhort?“

„Es ist der rote Hund,“ rief Ilse, „er hat ein Rädchen an.“

Der Professor sprang auf, der Hund legte sich ihm winselnd vor die Füße; der Gelehrte beugte sich nieder, fühlte einen fremden Stoff um den Leib des Hundes und riß die Hülle ab. Er trat in den Eingang und hielt sie gegen das Dämmerlicht; es war alter vermoderter Stoff mit Goldfäden durchwirkt. Der Hund fuhr befreit von seiner Last mit Geknurr aus der Höhle. Der Professor sah lange auf das zerschlossene Gewebe, ließ den Lappen fallen und sagte ernsthaft: „Ilse, ich bin am Ziel meines Suchens. Dies sind die Überreste eines geistlichen Meßgewandes. Der Hund hat dies aus einem Loch gezogen, in das er spürend gekrochen war, der Schatz der Mönche liegt hier in der Höhle. Ich bin fertig mit meinen Hoffnungen. Vor wenig Tagen hätte mich diese Entdeckung schwindeln gemacht, jetzt liegt eine so finstere Erinnerung darüber, daß mir die Freude an allem, was die Tiefe bergen mag, fast geschwunden ist.“

Am andern Ufer wurden Stimmen laut; Hans rief wieder durch den Nebel ein Holla, er grüßte die Schwester und Felix, welche auf die Platte vor der Höhle traten, mit lautem Jubelruf: „Das Wasser ist gefallen.“ Die andern Geschwister stürmten nach, traten dicht an das Wasser, jauchzten und schrien; Franz brachte ein Butterbrot in Zeitungspapier und erklärte seine Absicht, dies Frühstück hinüberzuwerfen, damit die Leute drüben nicht verhungerten. Die Kinder bekämpften diesen Entschluß und eifrig wurde über einen Plan gehandelt, Bindfaden an einem Ball überzuwerfen und das Butterbrot daran zu befestigen. Das Tagesleben des Gutes klang wieder in gewohnter Weise.

„Ist Fritz angekommen?“ rief der Professor über den Strom.

„Sie sind noch in Rossau,“ rief Hans, „die Brücke ist erst

gegen Morgen fertig geworden. Herr Hummel ist auf und hinab."

Auch der Vater kam, gefolgt von einem Trupp Arbeiter, welche Balken und Bretter herzutragen. Die Männer gingen ins Wasser und trieben dort eine Unterlage in den weichen Boden, auf der sie einige schlanke Baumstämme über das Wasser legten. Der Professor zog an dem zugeworfenen Seile; nach stündiger Arbeit war ein schmaler Steg errichtet. Der Landwirt war der erste, der zu seinen Kindern herüberkam. Die Männer wechselten ernsten Gruß. „Haben die Leute am Tage eine Stunde Zeit," sagte der Professor, „so mögen sie hier noch ein letztes Werk tun; der Versteck des Mönches war in dieser Höhle."

Zu derselben Zeit stieg Herr Hummel mit schnellen Schritten zur Stadt Kossau hinab. Noch arbeiteten die Zimmerleute über der Brücke, er warf einen bedenklichen Blick auf die Stelle, wo er im Wasser die Füße des jungen Prinzen gefaßt hatte, und brummte: „Er ging unter wie eine Kanonenkugel. Lückigkeit zur See fehlt diesem Volke oben und unten, sie haben in der ganzen Gegend nicht einmal einen Kahn. Vor zwanzig Jahren soll einer hier gewesen sein, wie das Gerücht geht; er ist zu Kaffeeholz zerschlagen. Der beste Dank an diesen Viesstein für die Unruhe, die wir ihm machen, wird sein, daß ich ihm einen Kahn unter seine Strohbindel schicke."

Mit diesem Vorsatz trat er in die Thür des Lindwurms. Dort traf er auf den verschlafenen Wirt. „Wo ist das junge Paar, das gestern abend hier ankam?"

„Sie werden wohl noch oben sein," sagte dieser gleichgültig, „die Rechnung ist noch nicht bezahlt."

„Sie sind ein Gastwirt für reisende Faultiere, aber nicht für Menschen," rief Herr Hummel, „ich habe längst gewünscht, ein solches monströses Fossil lebendig zu erblicken. Natürlich,

Ihr Hotel ist zu groß, als daß Sie sich um jeden gemeinen Reisenden kümmern könnten. Ihre Gäste putzen sich die Stiefel und Sie schreiben die Rechnung. Haben Sie die Güte mir die Klingel zu Ihrem Portier nachzuweisen." Als er zum Oberstoß hinaufsteigen wollte, hörte er einen Freudenschrei. „Vater, mein Vater," rief Laura die Treppe hinabstürzend; sie warf sich ihm an den Hals und hielt ihn fest mit so warmem Ausdruck ihrer Zärtlichkeit und Trauer, daß Herr Hummel gnädig wurde. „Gesinde!" rief er, „habe ich euch erwischt? Wartet, ihr sollt mir die Entführung teuer bezahlen."

Der Doktor polterte ebenfalls von oben herab und begrüßte freudig Herrn Hummel. „Euer Wagen fährt mit den Sachen nach, wir gehen voran," befahl Herr Hummel. „Wie war dein Don Juan?" frug er die Tochter leise.

„Vater, er hat wie ein Engel für mich gesorgt und die ganze Nacht auf einem Stuhl vor meiner Thür gesessen. Es war schrecklich, mein Vater."

„Und wie gefällt dir eine solche Entführung? Sie ist poetisch, sie gibt große Gefühle, man vermeidet dadurch den Baumstücken und die ungesalzenen Scherze des Mimen."

Laura aber drückte sich an den Vater und sah ihn stehend an, bis Herr Hummel sagte: „Es war also eine Kur. Dann will ich gern die Rechnung des Lindwurms bezahlen."

Sie schritten miteinander zum Thor hinaus, Hummel zwischen den beiden Entführten. „Wie war sie unterwegs?" frug er den Doktor vertraulich.

„Sehr liebenswürdig," rief dieser, den Arm des Vaters drückend, „aber ängstlich, ich wurde viermal auf den Rutschbock geschickt, weil ihr die Neue ankam."

„Warum sind Sie als Mann hinaufgeklettert?" frug Hummel entrüstet.

„Mir war lieb, daß sie das Ungewöhnliche der Reise so tief empfand."

„Mir ist lieb, daß mein Pudel ins Wasser geht, sagte der Floh und ertrank,“ spottete Herr Hummel. „Weshalb sahen Sie die Angst meines Wurms nicht ruhig an? Es hätte Ihnen manchen Tanz mit ihr erspart, wenn Sie gleich am ersten Tag fest gewesen wären.“

„Sie war noch nicht meine Frau, Herr Hummel,“ sagte der Doktor.

„Also geduldige Bosheit,“ versetzte der Vater, „Sie mögen Ihr Schicksal abwarten.“

Als sie in die Nähe des Hofes kamen, die Tochter am Arm des Vaters, den sie nicht mehr loslassen wollte, begann dieser: „Heut kein Wort über eure greuliche Entführung. Vor den Leuten hier habe ich deinen Unsinn vertuscht und einen Mantel umgehangen, damit du die Augen aufschlagen kannst. Ihr seid angemeldet und erwartet als ruhige Reisende. Wir bleiben heut hier zusammen, morgen spreche ich als Vater ein letztes Wort mit deiner Poesie.“

Vor dem Tore empfing die Wanderer fröhlicher Gruß der Hausgenossen. Der Professor und der Doktor lagen einander in den Armen. „Du kommst zu guter Stunde, Friß, das Abenteuer, welches wir vor Jahren hier begannen, heut kommt es zum Ende. Der Schatz des Frater Tobias ist entdeckt.“

Nach einigen Stunden brach die ganze Gesellschaft zur Höhle auf, die Werkleute folgten mit Eisen und Hebebäumen.

Der Landwirt betrachtete den Steinblock im Hintergrunde der Höhle, unten an der Seite sah er ein Loch, dasselbe, aus welchem der Hund zur Oberwelt gestiegen war. „Diese Öffnung ist neu,“ rief er, „sie war jedenfalls durch einen Stein verschlossen, der hinabgefallen ist.“

Die große Steinbank wurde mit Anstrengung weggewälzt, eine Öffnung, so weit, daß ein Mann ohne Schwierigkeit ein kriechen konnte, zeigte sich dem Blick. Die Lichter wurden hineingehalten, sie erhellten eine abwärts geneigte Fortsetzung der

Höhle, die noch mehrere Ellen tief in den Berg hineinging. Es war ein wüster Raum. Sicher war er in der Mönchszeit trocken gewesen, aber er war es nicht mehr. Baumwurzeln hatten den zerklüfteten Felsen auseinandergetrieben, oder Schichten des Gesteins hatten sich in nasser Zeit gesenkt, es war vom Berge her ein Zugang für Wasser und Tiere entstanden, Waldstreu und Knochen bildeten eine wirre Masse. Die Arbeiter fuhren mit ihren Werkzeugen hinein und räumten auf, neugierig saßen und standen die Anwesenden umher, der Professor trotz seiner Ruhe, dicht an dem Schatz. Den Doktor aber litt es nicht lange zuzusehen, er zog seinen Rock aus und stieg in die Öffnung. Vermodernte Stücke eines dicken Luches wurden heraufgebracht, wahrscheinlich war der Schatz in einem großen Sack zu seinem Versteck gefahren worden. Dann kamen Altardecken und geistlicher Ornat.

Ein froher Ruf, der Doktor reichte ein Buch hinauf, das Antlitz des Professors war hoch gerötet, als er danach griff. Es war eine Missale auf Pergament. Er gab es dem Landwirt, der jetzt mit großem Auteil auf den lange geleugneten Schatz blickte. Der Doktor reichte das zweite Buch, alle drängten sich herzu, der Professor saß auf dem Boden und las, es war eine jämmerlich zugerichtete Handschrift des heiligen Augustinus. „Zwei,“ sagte er, seine Stimme klang rauh vor innerer Bewegung. Der Doktor reichte das dritte Buch, wieder geistliche lateinische Hymnen mit Noten. Das vierte ein lateinischer Psalter. Der Professor hielt die Hand hin und die Hand zitterte; „gib her,“ rief er.

Dumpf klang die Stimme des Doktors aus der Höhlung: „Es ist nichts mehr darin.“

„Sieh genauer nach,“ sagte der Professor mit stockendem Atem.

„Hier das letzte,“ rief der Doktor und reichte ein viereckiges Brettchen heraus, „und hier noch eins.“ Es waren zwei Bücher,

deckel aus festem Holz, die Außenseite mit geschnitztem Elfenbein überzogen. Der Professor erkannte beim ersten Blick an der gebräunten Platte, in den abgestoßenen Figuren die byzantinische Arbeit der letzten römischen Zeit, eine Kaisergestalt auf dem Throne, über ihr Engel mit der Glorie. Großes Quadrat, Arbeit des fünften oder sechsten Jahrhunderts. „Es sind die Deckel der Handschrift, Fritz, wo ist der Text?“

„Kein Text vorhanden,“ tönte wieder die dumpfe Stimme des Doktors.

„Nimm das Licht und leuchte.“ Der Doktor nahm auch die zweite Leuchte hinein, er fuhr mit Hand und Hacke an jedem Punkte des Felsens umher, er warf die letzte Nadel Waldstreu hinaus, und den letzten Überrest des Sackes. Es war nichts von der Handschrift zu sehen, kein Blatt, kein Fidibus. Der Professor sah auf die Deckel. „Man hat sie abgerissen,“ sagte er tonlos, „wahrscheinlich hielten die Mönche den römischen Kaiser in Elfenbein für einen Heiligen.“ Er hielt die Deckel an das Licht, auf der innern Seite des einen waren unter Staub und Moder in alter Mönchsschrift die Worte zu lesen:

„Von Ausfahrt des Schweigenden.“

Jetzt fuhr der Schweigende aus seiner Höhle, aber er schwieg, sein Mund blieb stumm für immer.

„Unser Traum ist zu Ende,“ sagte der Professor gefaßt, „die Mönche haben den unleserlichen Text aus den Deckeln gerissen und zurückgelassen, die Handschrift ging wohl nicht mehr in den gefüllten Sack. Der Schatz ist verloren für das Wissen unseres Geschlechtes. Die Hand berührt, was einst Hülle der Handschrift war, und uns wird das schwere Gefühl nicht erspart, um das Unwiederbringliche zu trauern, als wäre es vor unsern Augen untergegangen. Wir aber kehren besonnen an das Licht zurück, und tun unsere Pflicht, lebendig zu machen, was erhalten blieb, für unser Geschlecht und für die, welche nach uns sein werden.“

„Bachhuber hieß dieser Genius," rief Herr Hummel, „er war seinem Zeichen nach ein Esel."

Der Landwirt aber legte die Hand auf die Schulter des Sohnes. „Gegen den Landwirt habt ihr Gelehrten zulezt doch recht behalten," sagte er. „Schließt die Öffnung wieder mit der Steinbank," befahl er den Arbeitern, „die Höhle soll werden wie sie war."

Still kehrte die Gesellschaft zum alten Hause zurück, die Knaben trugen die Bücher, die Mädchen die Bündel zerschliffener Mönchsgewänder, sie machten Pläne, die Goldfäden für sich herauszuziehen, der Professor hielt die Deckel der verlorenen Handschrift.

Als sie das Haus betraten, klapperte von der andern Seite Hufschlag, der Landwirt trat in die Thür, der alte Oberförster hielt auf seinem Rappen an. „Ich reite in Eile über den Hof, Bescheid zu sagen; bei uns geht's drunter und drüber, Hofbeamte, Minister, von allen Seiten werden Ärzte geholt, meine Leute sind sämtlich fortgeschickt, ich muß selbst nach Rossau, einen Kurier zu bestellen. Ich fürchte, mit dem Herrn steht's schlecht, er erkennt niemanden. Jetzt erwartet der Erbprinz noch die Ankunft des Leibarztes, sobald dieser die Erlaubnis gibt, wird die Gesellschaft nach der Residenz aufbrechen. Un allem Schrecken ist dieser unglückliche Umbau meiner stillen Wohnung schuld. Noch eins, weil mir's gerade einfällt. Ihr Schwiegersohn sucht ja alte Papiere und Bücher. Da stehen bei uns noch einige Kisten mit solchem Plunder aus uralter Zeit, wo die Oberförsterei noch fürstliches Pürschhaus war, über der Thür ist unter der Lünche ein fremdes Wort zu erkennen: Solitudini, welches „in der Einsamkeit" bedeuten soll. Die Kisten sind morsch, beim Bau werden sie doch von der Stelle geschafft. Ist's bei uns ruhiger, dann könnte der Herr Professor vielleicht einen Blick darauf werfen."

„Da ist auch das Lustschloß Solitude mit den echten Kisten

des Beamten," rief der Professor. „Ich tue keinen Schritt mehr nach jenem Hause."

Der Doktor ergriff seinen Hut, sprach leise mit Laura und dem Landwirt. „Ich bitte mich für heut zu beurlauben," sagte er hinausgehend.

Erst am Abend kehrte er zurück. „In den Kisten sind Barrechnungen vom Ende des siebzehnten Jahrhunderts über Ausbesserungen am Klostergebäude und über diesen Hof. Außerdem einige Bände Corneille. Der Kandidat, welcher nach Amerika ging, ist mit dem Oberförster verwandt."

„Wir sind geneckt worden," sagte der Professor ruhig. „Es ist gut, daß jeder Zweifel geschwunden ist."

„Nun," entgegnete der Doktor, „daß die alte Handschrift zerstört sei, dafür haben wir doch keinen Beweis. Es ist immer noch möglich, daß sie ganz oder in Trümmern irgendwo zum Vorschein kommt. Wer weiß, auf welchen Bücherrücken ihre Streifen kleben."

„Auf den Büchern, welche der Schwede mit Flammenschrift in Rossau geschrieben hat," versetzte der Professor mit trübem Lächeln. „Wir sind fertig mit der Handschrift, Friß, die Quälgeister sind uns gründlich gebannt."

In der frühen Morgenstunde des nächsten Tages fuhr eine Reihe Hofswagen von der Oberförsterei ab; der erste war dicht geschlossen, in ihm lag der kranke Fürst, behütet von seinen Ärzten, ein aufgegebener Mann. Vor der Fahrt winkte der Erbprinz den Oberförster an seinen Wagen. „Gibt es einen andern Weg nach Rossau, als durch den Hof jenes Gutes?"

„Über die lange Höhe, durch den Wald, es ist ein Umweg," erwiderte der Oberförster.

„Wir fahren den Waldweg," befahl der Erbprinz. Unterwegs begann er zu seinem Begleiter: „Ich erwarte von Ihrem Charakter, Weidegg, daß Sie bei jeder Gelegenheit den Menschen,

welche dort wohnen, achtungsvolle Zuneigung beweisen werden. Ich bin der Sohn des kranken Fürsten, welchem dort von einer Stimme die Aufnahme versagt wurde. Ich werde die Schwelle jenes Hauses nie wieder betreten, und ich wünsche, daß Sie den Namen der Frau in meiner Gegenwart niemals erwähnen."

Der traurige Zug bewegte sich nahe bei der Stelle vorüber, wo einst der Blitzstrahl die Fichte zerschlugen. Im Schritt führen die Wagen auf dem Holzwege des Bergrückens. „Fahren Sie voraus," sagte der Prinz, „ich gehe eine Strecke zu Fuß". Er trat auf den Gipfel des Berges, das junge Tageslicht färbte die düstern Büschel des Heidekrauts mit goldigem Grün. Von derselben Höhe, wo einst eine frohe Gesellschaft gerastet hatte, sah der Prinz hinab auf den Bielsstein, welcher aus dem weißen Frühnebel ragte, auf Dach und Erker des alten Hauses. Lange stand der Prinz regungslos, von dem Turm der Dorfkirche klang das Glöckchen in die Bergluft hinauf, er neigte sein Haupt, bis der leise Ton verhallt war, dann streckte er grüßend die Hand nach dem Steine aus, wandte sich schnell ab und schritt den Waldweg entlang.

Auf dem Hofe des Bielssteins aber krächzten zu derselben Stunde die Hähne, die Sperlinge schrien im Weinlaub, die Leute rüsteten sich zur Arbeit des Tages. Da pochte die Faust des Herrn Hummel dreimal an die Stubentür, hinter welcher seine Tochter Laura schlief. „Steh auf, entführtes Wurm," brummte er, „wenn dir noch lohnt, von deinem verlassenen Vater Abschied zu nehmen." Es fuhr im Zimmer umher und klapperte mit den Pantoffeln, Lauras Kopf guckte durch einen Lürriß.

„Vater, du willst uns doch nicht verlassen?"

„Du hast mich verlassen," versetzte Hummel, „wir wollen noch schnell die letzten Redensarten miteinander abmachen. Zieh dich ordentlich an, du sollst mich den Berg hinab begleiten,

ich warte unten im Hauseflur." Er mußte eine gute Weile seiner Tochter harren, ging ungeduldig auf und ab und sah nach der Uhr. „Glauben Sie mir, Gabriel," versicherte er dem Diener, der in seinem besten Staat zu ihm trat, „viele Unglück kommt von den langen Haaren der Weiber. Deshalb können sie nie zu rechter Zeit fertig werden, darin liegt ihr Vorrecht, womit sie uns verieren, und darum behaupten sie das schwächere Geschlecht zu sein. Ordnung und Pünktlichkeit werden nie erreicht, wenn nicht dem ganzen Frauenvolk an einem Tage der Zopf abgeschnitten wird."

Laura schwebte die Treppe herab, hing sich an den Arm des Vaters und streichelte ihm mit der kleinen Hand die Wange.

„Komme in den Garten, Theaterprinzessin," brummte er, „ich habe mit dir noch einige Augenblicke allein zu reden. Entführe wärest du, den Skandal hast du durchgesetzt. Wie ist dir zu Mut?"

„Bangsam, lieber Vater," sagte Laura kleinlaut. „Ich weiß, daß es eine Torheit war, und Ilse sagt es auch."

„Dann wird's schon richtig sein," bestätigte Hummel trocken. „Und was soll jetzt mit dir werden?"

„Was du willst, mein Vater," erwiderte Laura. „Fritz und ich sind der Meinung, daß wir dir unbedingt zu folgen haben. Ich habe durch meine Torheit jedes Recht verloren, dir einen Wunsch auszusprechen. Wenn ich noch bitten darf," setzte sie furchtsam hinzu, „ich möchte einige Zeit hier bleiben."

„Also du willst deinen Entführer wieder los werden?"

„Er geht zu seinen Eltern zurück, und wir warten, mein Vater, bis er einen Ruf bekommt an eine Universität, er hat Aussichten."

„So?" sagte Hummel kopfschüttelnd, „das alles wäre vor der Entführung verständig gewesen; jetzt ist es zu spät. Ihr seid bereits miteinander in der Kirche aufgeboten, einmal für dreimal." Laura trat zurück. „Das taten die Leute nicht anders,"

fuhr Hummel fort. „Als bekannt wurde, daß ihr ausgerissen seid, hat sich die Geistlichkeit nicht nehmen lassen euch aufzubieten; ihr wart noch nicht lange zum Tore hinaus, als dieses Unglück vor sich ging.“

Laura stand erschrocken, ein heißes Rot fuhr ihr über die Wangen. In der Waldkirche unten läutete das Glöckchen. Herr Hummel zog ein Papier aus der Tasche. „Das sind diese verdamnten alten Patenhandschuhe, ich wünsche dies Zeug endlich los zu werden. Hier hast du deine Ausstattung, weiter kann ich dir nichts mitgeben. Zieh sie schnell an, damit die Leute wenigstens an deinen Fingern merken, daß für dich heut ein Festtag ist. Bei der Geschichte mit dem Trauringe kannst du sie schnell wieder abziehen.“

„Vater!“ rief Laura und rang die Hände.

„Du wolltest ja keinen Baumkuchen leiden,“ spottete Hummel, „da muß das Hochzeitskleid und manches andere auch entbehrt werden. Dieser Schrecken wäre passender gewesen vor der Entführung, jetzt wird unweigerlich geheiratet, entweder zur Stunde oder gar nicht. Meinst du, daß man nur zum Spaß in die Welt zieht?“

„Meine Mutter!“ rief Laura, und die Tränen stürzten ihr aus den Augen.

„Du hast ja deiner Mutter entlaufen wollen, und wenn dein Vater nicht aus guter Meinung zu den fremden Leuten gekommen wäre, so hättest du das Geschäft ganz allein abgemacht. Unsern hausbadenen Bürgergefühlen wolltest du ja aus dem Wege gehen.“

Laura hielt sich mit zitternder Hand an einem Baum und sah den Vater stehend an. „Du bist doch nicht so kühn, als ich dachte, jetzt kommt der Banghase bei dir zum Vorschein.“

Laura warf sich an die Brust des Vaters und schluchzte an seinem Herzen, er streichelte ihr die Locken. „Kleine Hummel,“ sagte er herzlich, „Strafe muß sein, und es ist keine harte

Strafe; mir ist recht, daß du ihn heiratest. Er ist ein braver Mann, das habe ich gemerkt, und wenn es dein Glück ist, ich will schon mit ihm auskommen, du mußt nur nicht gleich summen und schwärmen, wenn ich einmal auf meine Art bürste. Es ist mir auch recht, daß du ihn heut heiratest, das ist jetzt für alle Teile gut, deine Brautgefühle kannst du später haben, mache nachher deine Nührung durch, wie du willst. Jetzt sei mein tapferes Kind, wir dürfen die andern nicht warten lassen. Bist du bereit?"

Laura weinte, aber es klang leise wie ein Ja.

„Dann wollen wir den Bräutigam wecken,“ entschied Hummel, „ich glaube, dies Opferlamm schläft noch ohne Ahnung seines Schicksals.“

Er verließ seine Tochter, eilte zur Thür des Doktors und sah in das Zimmer. Fritz lag in festem Schlummer. Hummel ergriff die Stiefel, welche vor der Thür standen, und setzte sie hart vor das Bett.

„Guten Morgen, Don Juan,“ brummte er. „Haben Sie die Güte, sich sogleich in dieses Leder hineinzubemühen. Dies sind Ihre Brautstiefel. Meine Tochter Laura läßt Sie ersuchen sich zu beeilen, der Geistliche wird ungeduldig.“

Der Doktor sprang mit beiden Beinen aus dem Bett. „Ist das Ernst?“ frug er.

„Grenlicher Ernst,“ sagte Hummel.

Auf den Doktor brauchte er nicht lange zu warten. Er trat in den Garten, wo Laura noch immer allein in der Laube saß, ängstlich wie ein eingesperrter Vogel, der sein Bauer nicht zu verlassen wagt. Hummel führte den Doktor zu ihr. „Da habt ihr euch,“ begann er feierlich. „Es ist ein schöner Morgen, gerade wie damals, wo ich als Wanderbursch auszog. Heut schicke ich mein Kind in die Welt, und das ist eine andere Sorte von Gefühlen. Ich habe nichts dagegen, wenn ihr glücklich

miteinander lebt, bis zuerst eure Kinder von euch in die Welt laufen, dann die Enkel. Denn der Mensch ist wie ein Vogel, er müht sich und trägt die Halme zusammen für sein Haus, aber die junge Brut achtet das Nest der Eltern nicht. So wird der alte Rabe jetzt allein sitzen und wenige finden, die sich über sein Krächzen ärgern. Nehmen Sie meinen Dickkopf hin, lieber Fritz, lassen Sie ihr nicht zu viel Willen. Ich habe Sie mir einige Zeit angesehen, und ich will Ihnen jetzt etwas im Vertrauen sagen, bei der Geschichte mit den Ragenpfoten fiel mir ein, daß Sie am Ende kein übler Mann für diese Hummel wären. Daß Sie Hahn heißen, ist zuletzt auch nur ein Unglück." Er küßte beide recht herzlich. „Jetzt kommt, ihr Ausreißer, denn die andern warten." Hummel schritt vor seinen Kindern nach dem Hause, er öffnete die Thür der Wohnstube, die ganze Familie war versammelt. Laura flog zu Ilse und verbarg ihr heißes Gesicht an der Brust der Freundin. Diese nahm den Brautkranz, den die Schwestern herzutrug, und setzte ihn auf Lauras Haupt. Gabriel öffnete die Thür. Vor Jahren hatte der Doktor den Freund von den Brombeerranken an der Mauer in die Kirche gezogen, jetzt schritt auch er, die Geliebte an der Hand, in die kleine Dorfkirche, wieder streuten die Kinder Blumen. Als der Geistliche die Hände des Brautpaares zusammengab, faßte auch Ilse die Hand ihres Gatten.

„Die Mutter fehlt," sagte Hummel zu der Neuvermählten, als diese ihm nach der Trauung um den Hals fiel. „Und des Doktors Wirtschaft auch. Ihr aber seid Bürgerkinder, und wie erhaben eure Gefühle sind, ihr werdet euch unserm Brauche fügen. Ihr reißt von hier nach eurer Vaterstadt zurück. Dort werden die Mütter euch Nachhochzeit halten, und du, Landläuferin, sollst den schlechten Gedichten nicht entgehen. Ihr werdet mich entschuldigen, wenn ich an diesem Tage nicht zu Hause bin, ich mache meine Geschäftsreise, und zweimal in einer Woche sein Kind zu verheiraten, schickt sich nicht." Leise erklärte

er der Tochter: „Unter uns, ich mag nicht mit der Hühnerfamilie zusammen in den bewußten Brautfuchen picken.“

„Ihr sollt nicht bei mir wohnen, und nicht in dem Hause drüben, das hat die Freundin hier geraten und es ist mir ganz recht. Nach dem Hochzeitessen mögt ihr einige Wochen reisen, dann aber kehrt ihr in die Heimat zurück.“

„Die Brautreise macht ihr allein,“ sagte der Professor, „nicht mit uns. Ilse und ich sind entschlossen, nach kurzer Rast zur Stadt zurückzukehren. Ich habe noch einige Monate dieses Sommers vor mir, ich will sie wenigstens für einen engern Kreis von Zuhörern nützlich machen. Unter den Büchern finden wir wieder, was uns in der Fremde entchwand, Frieden im Innern, und Frieden mit unserer Umgebung.“

Es war um die Osterzeit des folgenden Jahres, da standen Herr Hummel und Gabriel, beide in festliches Schwarz gekleidet, vor der Thür des Hauses Nr. 1 in der Parkstraße.

„Ich war bei ihr,“ begann Herr Hummel vertraulich zu Gabriel, „ich habe ihr diesmal das Geld selbst gebracht, weil Sie das wollten. Bei den Wirtseuten und Nachbarn habe ich mich nach ihr erkundigt. Sie hält sich ordentlich und das Wesen ist verändert. Viel Wasser, Gabriel,“ er wies auf die Augen.

„Sie waren doch freundlich zu ihr?“ frug Gabriel finster.

„Wie ein Lamm,“ versetzte Hummel, „und sie gleichfalls. Die Stube war dürftig, ein einziges Bild hing darin ohne Rahmen, Gabriel, als eine Erinnerung an ihren glücklichen Stand in jenem Hause. Es war ein Hahn mit goldenen Federn.“

Gabriel wandte sich ab.

„Zulezt wurde der Aufenthalt für meine trockene Konstitution zu feucht. Aber es wird für sie gesorgt. Sie soll in

ein anständiges Geschäft als Verkäuferin, und für den illegitimen Knips werden die Frauen sorgen. Ich habe mit Madame Hummel gesprochen und diese mit der Hahnfrau drüben, die beiden werden ihren wohlthätigen Kuhl zurechtfochen. Denn was Sie betrifft, Gabriel, allen Respekt, aber was zu viel ist, das ist zu viel."

Herr Hummel faßte achtungsvoll einen Westenknopf Gabriels und drehte das abgewandte Anflig mit dem Knopf wie durch eine Schraube auf sich zu. Dann sah er eine Weile in die trüben Augen, ohne ein Wort zu sprechen. Aber die beiden verstanden einander. „Es war eine schwere Zeit, es war eine tolle Zeit, Gabriel, in jeder Hinsicht," begann Herr Hummel endlich kopfschüttelnd, „was wir mit Souveränen ausgeführt haben, war keine Kleinigkeit."

„Er hatte wenig Gewicht," sagte Gabriel, „und trug sich wie eine Feder."

„Darauf kommt's gar nicht an," erwiderte Herr Hummel, „die Sache war verdienstlich. Denken Sie, was das heißt, einen jungen Fürsten zu retten, das machen uns wenige nach. Und mir kamen einen Augenblick ehrgeizige Gedanken. Nämlich der Kammerherr, kein sübler Mann, und ein alter Bekannter von uns, rührte mich auf, als er neulich vorsprach."

„Er hat auch mich rufen lassen," unterbrach ihn Gabriel mit Selbstgefühl. „Der Prinz Viktor hatte ihm aufgetragen, er sollte mir seine Grüße ausrichten und sagen, der Prinz würde jetzt die Prinzessin heiraten."

„Auch diese Art von Hofbesitzern wird häuslich," nickte Herr Hummel, „das ist doch wenigstens ein Anfang. Also der Kammerherr versicherte mich höchster Dankbarkeit, machte so seine Redensarten und stichelte endlich auf ein Prädikat, wissen Sie, was das ist?"

„Hm," entgegnete Gabriel, „wenn es etwas ist, was man bei diesem Hofe verschenkt, so wird es sich wohl mit einer bunten

Schweinsblase vergleichen, in welcher kein Tabak ist, es wird wohl ein Titel sein."

"Getroffen," entschied Herr Hummel. „Was meinen Sie zu Herr Hoshutfabrikant und Hausbesitzer Heinrich Hummel?"

„Schwindel," antwortete Gabriel.

„Richtig, es war eine Schwäche, aber ich kam noch zu rechter Zeit dahinter. Denn ich fragte diesen Kammerherrn: welche Zumutung würden Sie dafür an mich richten? Gar keine, sagte er, als daß Sie ein ansehnliches Geschäft darstellen. Das ist mein Fall, sagte ich. Aber was für Hüte wird man bei mir suchen? Denn wer Erfahrungen gemacht hat wie ich, der wird mißtrauisch. Und sehen Sie, Gabriel, da kam der Schwindel heraus. Denn was war seine Ansicht und Zumutung? Ich war in seinen Augen ein Mann, bei dem auch Strohhüte umgingen. Da dankte ich für die Ehre und drehte ihm den Rücken."

„Nun," wandte Gabriel ein, „bei diesem Stoff muß eine Milderung eintreten. Wir sind ja jetzt gute Freunde mit den drüben, und wenn Sie Ihre Tochter dem Hause verwilligt haben, warum nicht auch einen Artikel in das Geschäft?"

„Mengen Sie mir nicht diese Dinge durcheinander," wehrte Herr Hummel ärgerlich. „Es ist schlimm genug, daß ich als Vater und gewissermaßen auch als Nachbar meinen alten Zorn verloren habe. Worüber soll man sich jetzt noch ärgern, wenn hier die Hand gedrückt und dort unter der verdammten Muse Familienpunsch getrunken wird? Nein, ich war ein schwacher Vater, ich war als Nachbar ein unverantwortlich leichtsinniger Mann. Aber, Gabriel, auch der Wurm, welcher getreten wird, behält noch seinen Stachel. Und mein Stachel ist das Geschäft. Darin bleibt die Feindschaft. Jedes Frühjahr die Nachsucht, und bei der Winterkälte mein Triumph. Mein Kind habe ich verloren, mein Geld habe ich diesen Phantasten hinübergetragen, aber ich bin immer noch Manns genug, um es mit dem da drüben aufzunehmen." Er sah auf die leere Stelle

der Freitreppe, wo sonst sein Hund Speihahn zu sitzen pflegte. „Dieser fehlt mir,“ fuhr Herr Hummel fort, nach der Tiefe zeigend.

„Er ist dahin und aus der Menschheit ausgewischt,“ sagte Gabriel.

„Er war ein Hund nach meinem Herzen,“ beteuerte Hummel, „und ich habe daran gedacht, was meinen Sie, Gabriel, wenn ich ihm im Garten ein Denkmal setzte? Hier an der Straße, nur ein niedriger Stein, und darauf nur das eine Wort Speihahn. Wenn die Pforte offen steht, würde man's über die Straße lesen können. Es wäre ein Gedächtnis für das arme Tier, und außerdem an die gute Zeit, wo man einem Hahn noch die Federn rupfen konnte, ohne wegen Kindesmord angeschrien zu werden.“

„Es geht nicht,“ versetzte Gabriel, „was würden die Schwärzgersteute drüben dazu sagen?“

„Pfui Teufel!“ rief Herr Hummel und wandte sich ab.

Ja, Speihahn war der Menschheit entwischt. Seit jener Stunde, wo er im dämmrigen Morgengrauen den goldenen Chorrock des seligen Bachhuber als Halskrause um sich geschlagen hatte, war er verschwunden. Keine Forschung, kein Geldgebot des Herrn Hummel vermochten seine Spur zu ermitteln, vergebens wurden die Schäfer und Gutsarbeiter der Umgegend, sogar die Behörden von Rossau in Bewegung gesetzt, er war entwischt wie ein Geist. Die Stelle an der Freitreppe blieb leer. Die Lücke, welche er in der bürgerlichen Gesellschaft zurückließ, wurde durch jüngeres Hundegeschlecht der Parkstraße ausgefüllt; die Nachbarschaft fühlte bei jedem Gange auf der Straße ein Behagen, welches sie lange entbehrt hatte, der Zigarrenhändler stellte seine Bank wieder an Herrn Hummels Garten, und die weißgekleideten Fräulein, welche nach dem Stadtpark zogen, entsagten allmählich der Gewohnheit, vor dem Hause des Herrn Hummel abzubiegen und auf die Stroßseite

hinüberzuflüchten. Speihahn wurde von vielen ohne Bedauern vergessen, nur bei alten Insassen der Straße blieb die Erinnerung an ihn als finstere Sage. Gabriel allein dachte jeden Abend an den Verlorenen, wenn er die kleinen Knochen für gleichgültige Nachbarhunde zurückstellte. Aber er wunderte sich über das Verschwinden des Hundes nicht. Er hatte längst gewußt, daß es mit dieser Kreatur so oder so kommen müsse.

Diese Ansicht war eine Bestätigung geworden, an welche Gabriel sein ganzes Leben hindurch dachte. Denn als er im Herbst mit seiner Herrschaft wieder den Bielsstein besuchte, hatte er sich einmal einen freien Nachmittag erbeten und war, wie er jetzt öfter tat, allein mit seinen Gedanken dahingeschritten. Er ging im Wald weit über die Oberförsterei hinaus, zwischen dicken bemoosten Buchenstämmen, zwischen Farnkraut und Heidelbeeren. Es wurde Abend, graue Dämmerung legte sich um den Wanderer, er war über seine Richtung unsicher geworden und suchte unruhig den Weg nach Hause. Ganz in der Ferne rollte der Donner, und zuweilen fuhr ein gelber Schein über den Himmel und erhellte für einen Augenblick die Baumstämme und den Moosgrund. Bei solchem hellen Schein sah er sich plötzlich an einem Kreuzweg; er fuhr zurück, denn wenige Schritte von ihm schritt quer über den Pfad eine große dunkle Gestalt, einen breitkrämpigen Filzhut auf dem Haupt, ein Gewehr auf der Schulter, ohne Gruß und lautlos glitt sie vorüber. Gabriel stand und staunte. Wieder ein Schein, und denselben Weg liefen zwei Hunde, ein schwarzer und ein rötlicher Köter mit dickem Kopf und gesträubtem Haar; plötzlich blieb der rote stehen, wandte sich gegen Gabriel, und dieser sah deutlich an dem Ende des Hundes eine Quaste, welche sich wedelnd regte. Im nächsten Augenblick tiefe Finsternis, Gabriel hörte vor seinen Füßen ein leises Winseln und ihm war, als ob etwas seine Stiefeln lecke. Noch ein leises Rauschen, dann war alles still.

Die auf dem Gute behaupteten, es sei ein Wildddieb, oder

der große Waldbelaufener jenseit der Grenze gewesen; Gabriel aber mußte, wer der Nachtläger war und wer der Hund war. Der den Hund einst in Hummels Haus geschickt, ohne Geld und ohne Namen, der hatte ihn auch abgerufen. Der Hund bellte jetzt wieder durch die Nacht, wenn der Sturm wie ein Hifthorn blies, wenn die Wolken unter dem Monde dahinsflogen und die Bäume ihre Gipfel ächzend zur Erde neigten. Dann lief er über die Berge von Rössau, durch die Gründe des Biellsteins, er heulte und der Mond lachte spöttisch auf die Stelle herab, an welcher Tobias Bachhuber seinen Schatz deponiert hatte, darunter die Deckel der verlorenen Handschrift.

Aber wenn keinem Beobachter zweifelhaft sein konnte, was es mit diesem Hunde für ein Ende nehmen mußte, weit unsicherer ist das Urtheil der Gegenwart über eine andere Schatten-gestalt, welche um die Höhle schwebt.

Was kann dein Schicksal sein, unseliger Frater Tobias Bachhuber? Dein Benehmen gegen die Handschrift war so, daß es alles übersteigt, was man von einem Tobias erwarten konnte. Es stand sehr zu befürchten, daß dein Leichtsinns gegen die höchsten Angelegenheiten der Menschheit auch deiner gesellschaftlichen Stellung im Jenseits geschadet habe. Gegen deine Seligkeit, Bachhuber, mußten schwere Zweifel entstehen. Denn das Unrecht, das du an uns begangen, war so groß, daß es auch einem Engel Tränen auspressen mußte. Uns Sterblichen ist unmöglich, deiner noch mit dem Vertrauen zu denken, zu dem uns deine treuherzigen Worte verführten: „haec omnia deposui, dies alles habe ich niedergelegt.“ Das war eine Unwahrheit, Bachhuber, und die Wunde getäuschter Zuversicht wird stets aufs neue brennen.

Antworte auf die Frage, Tobias, was waren deine Ansichten über den Zusammenhang des Menschengeschlechts? über die Verbindung der vergangenen und lebenden Geister? oder über das große Netz der Menschheit, in welchem du eine Masche

warst? Deine Ansichten waren erbärmlich, du stopfstest die große Handschrift, die Sehnsucht unserer Tage, in einen Sack, und da der Sack zu voll wurde, rissst du den Text heraus und bewahrtest für spätere Geschlechter die Deckel! Dreimal pfui!

Und dennoch schwebtest du ruhelos um die Höhle, und dennoch poltertest du seit der Schwedenzeit in den Kammern des alten Hauses umher! Wozu diese Geschäftigkeit, törichter Mönch? Solltest du vielleicht doch etwas bedacht und behütet haben, was zum Wohle der Enkel gereicht und dem erwähnten Zusammenhange des Menschengeschlechts dient?

In der That, es wurde ein Schatz gehoben. Er sieht freilich anders aus, als die Forscher vermuteten, da ihr Auge zuerst auf den undeutlichen Buchstaben deines Verzeichnisses ruhte. Der Schatz, den die beiden Gelehrten gehoben, hat kleine geballte Fäuste, runde Wänglein und liebe Augen. Er ist lebendig geworden, aber er verhält sich keineswegs schweigsam. Bachhuber, solltest du deine Ordensregel leichtsinnig behandelt haben? hast du diesen Schatz in zwei Wohnungen an der hohlen und trockenen Stelle deponiert, welche in unserer Laiensprache Wiege heißt?

Heut ist große Taufe in der Wohnung des Professors, es ist eine Doppeltaufe. Des Professors Sohn heißt Felix und des Doktors junge Tochter Kornelia. Die Kinder haben fast zu gleicher Zeit den Entschluß gefaßt, durch ihr Erscheinen diese überfüllte Welt zu verengen. Die Paten des Knaben sind Raschke und Frau Struvelius, die Paten des Mädchens Struvelius und Frau Raschke, Herr Hummel aber ist Doppelpate und steht in der Mitte, er schwenkt bald den einen, bald den andern Läufling.

„Es ist mir lieb, daß Ihres ein Sohn ist,“ sagt er zum Professor, „er wird blond und er wird lustig. Denn das weibliche Geschlecht nimmt überhand und wird uns zu kräftig, wir müssen uns durch Zuwachs stärken, sonst findet ein völliges

Unterbuttern statt. Es ist mir lieb, daß deines ein Mädchen ist," sagt er zu seiner Tochter, „das Ding ist schwarz und borstig, es wird kein Hahn, sondern eine Hummel."

Die Laufe ist vorüber und Professor Raschte erhebt das Glas: „Zwei neue Menschenseelen im Reich der Bücher, zwei Gelehrtenkinder mehr in unserer doktrinären, wunderlichen, pedantischen, grilligen Junft. Ihr Kinder werdet eure ersten Reitübungen auf Folianten anstellen, euren ersten Helm und eure erste Schürze werdet ihr aus Korrekturbogen eurer Väter anfertigen, früher als andere werdet ihr mit heimlichem Bangen auf die Bücher schauen, die eure rosige Jugend umstehen. Wir aber wünschen, daß auch ihr dazu helft, einem späteren Geschlecht den stolzen Sinn zu bewahren, mit welchem eure Väter das eigene Leben hingeben als Suchende, Denkende, Gestaltende. Auch ihr, ob Mann, ob Weib, sollt treue Bewahrer der idealen Habe unseres Volkes sein. Ihr werdet ein Volkstum finden, das stärker die Flügel regt und höhere Forderungen an seine geistigen Führer stellt. Wie die Gegenwart uns, wird auch euch eure Zeit zuweilen mit einem Lächeln betrachten; sorgt dafür, daß es ein herzliches Lächeln sei. Und sorgt dafür, daß dem Volke dies Amt wert bleibe, das ihr von euren Vätern überkommt, und das auch ihr verwalten sollt als ehrliche Arbeiter im Reiche der Wissenschaft, treu im Glauben an den guten Geist unseres Lebens."

Raschte sprach's und schwenkte das Glas. „Bitte, es ist mein Glas," rief die Struvelius, „trinken Sie meine Handschuhe nicht, sie liegen darin."

„Richtig," entschuldigte sich Raschte, „es ist Leder." Er goß bedächtig den Wein aus seiner Flasche über die Handschuhe und rief sein Hoch!

Aber in der dämmrigen Ecke am Bücherschrank, wo das kleine Notizbuch des Fraters lag, erschien, von jedermann

unbeachtet, die demütige Gestalt Bachhubers, einer Kindermuhme ähnlich, sie grüßte und verneigte sich dankend.

Als die Freunde geschieden waren, saß Ilse am Lager, das Kind vor sich auf dem Schoß; Felix kniete an ihrer Seite und beide sahen herab auf das junge Leben, das zwischen ihnen lag. „Es ist so klein, Felix,“ sagte Ilse, „und doch macht alles was war, und alles was ist, die Mutter nicht so glücklich, als der leise Herzschlag in seiner Brust.“

„Ruhelos ringt der denkende Geist nach dem Ewigen,“ rief der Gelehrte, „wer aber Weib und Kind am Herzen hält, der fühlt sich der hohen Gewalt unseres Lebens einig verbunden in seligem Frieden.“

Die Wiege schaukelte, wie von Geisterhand berührt. — So also sieht der Schatz aus, verewigter Bachhuber, den du einem spätern Geschlecht durch hilfreiche Thätigkeit vermittelt hast? Es ist wahr, du hast an uns Übles getan. Jedoch, wenn man wieder erwägt, wie sorglich du in dem alten Hause und anderswo bedacht warst, als Ehestifter späteren Menschen gutherzige Dienste zu leisten, so kann man dir am heutigen Taustage auch nicht böse sein. Eins ins andere gerechnet, darf man wohl sagen: du warst ein Unglückspilz, aber dein Herz war nicht schlecht. Und am Ende, Tobias Bachhuber, bist du doch nach vielen Bedenken aus alter Barmherzigkeit unter die Seligen aufgenommen, aber allerdings mit einem Fragezeichen: du trägst am Rücken deiner himmlischen Kutte als Nota für ewige Zeiten ein höllisches Schwänzchen — wegen der verlorenen Handschrift des Tacitus.

Ende.

Die Technik des Dramas



An Wolf Grafen von Baudissin.

Sie haben wesentlichen Anteil an der großen Arbeit gehabt, durch welche Shakespeare dem deutschen Volke in das Herz geschlossen wurde, in der heiteren Muße eines schön gehaltenen Lebens haben Sie unsere Kenntniss früherer Literaturperioden nach mehr als einer Richtung gefördert, mir selbst ist die Freude geworden, mit Ihnen einzelne Kunstregeln und Hilfsmittel dichterischer Arbeit in guter Stunde durchzusprechen. So lassen Sie sich gefallen, daß Ihr Name als günstige Vorbedeutung diesem Buche vorsteht. Ein Einzelner wünscht Ihnen dadurch öffentlichen Dank für Vieles auszusprechen, womit Sie unserem Volke wohlgetan haben.

Was ich Ihnen darbiere, soll kein ästhetisches Handbuch sein, ja es soll vermeiden das zu behandeln, was man Philosophie der Kunst nennt. Zumeist solche Erfahrungen wünschte ich aufzuzeichnen, wie sie der Schaffende während der Arbeit und auf der Bühne erwirbt, oft mit Mühe, auf Umwegen, spät für beglückenden Erfolg. Ich hoffe, auch in dieser Gestalt mag das Buch einigen Nutzen stiften. Denn unsere Lehrbücher der Ästhetik sind sehr umfangreiche Werke und reich an geistvoller Erklärung, aber man empfindet zuweilen als Übelstand, daß ihre Lehren gerade da aufhören, wo die Unsicherheit des Schaffenden anfängt.

Die folgenden Blätter suchen also zunächst einen praktischen Nutzen, sie überliefern jüngeren Kunstgenossen einige Handwerksregeln in anspruchsloser Form. Die Veranlassung dazu fand ich in gelegentlichen Anfragen einzelner Schaffenden und in den Dramen, welche ich in der Handschrift zu lesen hatte. Wohl Jeder, dem das Vertrauen Anderer ein schriftliches Urtheil über ein neues Stück abfordert, hat erfahren, wie

schwer, ja wie unmöglich es ist, eine ehrliche Überzeugung im Raum eines Briefes so zu begründen, daß der Dichter, noch warm von der Arbeit und befangen in den beabsichtigten Wirkungen, die Billigkeit des Tadlers und die Berechtigung der fremden Ansicht erkenne. Und nicht immer ist Muße die Handschrift zu lesen und eingehend zu antworten.

Was auf diesen Blättern in Kürze dargestellt wird, ist auch kein Geheimnis, kein neuer Fund. Fast Jeder, der auf unserer Bühne einige Erfahrung erworben hat, handhabt, mehr oder weniger sicher, die folgenden Regeln. Auch nicht die möglichste Vollständigkeit technischer Vorschriften suchte ich zu erreichen. Sie lassen sich sehr häufen, jeder Schaffende besitzt seine besondere Art zu arbeiten und gewisse ihm eigene Mittel zu wirken. Es kam hier darauf an, die Hauptsache herauszuheben und dem jüngeren Dichter den Weg zu weisen, auf dem er sich selbst zu fördern vermag.

Wenn aber der Freund fragen sollte, ob, wer selbst für die Bühne schreibt, nicht vorziehe, die Arbeitsregeln durch eigene Erfindung annehmbar zu machen, so will ich dieses Buch auch entschuldigen. Es werden alljährlich in Deutschland vielleicht hundert Dramen ernststen Stils geschrieben, wohl neunzig davon verschwinden in Handschrift, ohne auf die Bühne, selbst ohne zum Druck zu gelangen. Von den zehn übrigen, welche eine Aufführung durchsetzen, geben vielleicht nicht drei den Darstellern eine würdige und lohnende Aufgabe, den Zuhörern die Empfindung eines Kunstgenusses. Und unter den vielen Werken, welche untergehen, bevor sie lebendig geworden sind, sind allerdings zahlreiche Versuche Unfähiger, aber auch manche Arbeit hochgebildeter und tüchtiger Männer. Das ist doch eine ernste Sache. Hat sich die Talentlosigkeit in Deutschland eingebürgert, und sind wir sechzig Jahre nach Schiller noch so arm an dramatischem Leben?

Und sieht man solche Arbeiten näher an, so wird man die Beobachtung machen, daß hier und da sich allerdings achtungswerte Kraft regt, aber formlos, zuchtlos, mit seltsamer Unbehilflichkeit im Herausheben der Wirkungen, welche dem Drama eigentümlich sind.

Noch immer wird den Deutschen sehr schwer, was unsere westlichen Nachbarn leicht erwerben, Verständnis dessen, was auf der Bühne darstellbar ist. Wollte man den treuen Bundesgenossen, der

in Karlsruhe mit unermüdlicher Sorgfalt unbrauchbare Stücke beurteilt, nach seinen Erfahrungen fragen, er würde wahrscheinlich als letzten Grund dieser dramatischen Schwäche hervorheben, daß unsere Dichter nicht selbst auf der Bühne den Ball werfen wie Sophokles, oder geisterhaft im Harnisch schreiten wie Shakespeare.

Dieser übelstand läßt sich allerdings nicht beseitigen. Man kann unsere jungen Dichter nicht veranlassen, sich in dem Rollensfach zweiter Liebhaber für die Kunst zu ziehen, man kann unsere Schauspieler, denen ihre schöne Kunst zur anstrengenden Tagesarbeit geworden ist, nicht mit behaglicher Ruhe und Muße umgeben. Aber durch eine genauere Bekanntschaft mit der Bühne und ihren Bedürfnissen läßt sich für die Dichter doch Vieles lernen.

Nur wird diese Bekanntschaft allein, bei der Stilllosigkeit, die auch auf unsern Theatern herrscht, nicht Alles bessern. Denn es scheint, daß auch unsere Schauspieler unsicher werden im Gebrauch der Kunstmittel, denen sie ihre besten Wirkungen verdanken. Deshalb, meine ich, ist die Zeit gekommen, wo ernstes Nachdenken über Gesetz und Regel not tut.

Und noch einen Grund gibt es, der solches Niederschreiben nützlich machen kann. Auch Sie haben sich die schöne Eigenschaft des reifen Alters bewahrt, hoffnungsvoll in die deutsche Zukunft zu blicken. Vielleicht scheint auch Ihnen eine Zeit nicht mehr in unerreichbarer Ferne zu liegen, in welcher der Deutsche mit Selbstgefühl und stolzem Behagen das eigene Leben mustert. Dann mag der Frühling für ein reichliches Blühen des Dramas gekommen sein. Und für diese Periode dem auslebenden Geschlecht die Pfade von einigen Dornen zu säubern, ist immerhin keine erfolglose Arbeit.

Dies Buch handelt nur von dem Drama hohen Stils, das Schauspiel ist nebenbei erwähnt. Die Technik unseres Lustspiels darzustellen ist deshalb bedenklich, weil zwar zwei Arten desselben, Familienstück und Posse, bei uns eine breite und behagliche Ausbildung erhalten haben, die höchste Gattung der Komödie aber überhaupt noch kaum auf der neueren Bühne lebendig geworden ist. Ich meine die launige und humoristische Darstellung des beschränkten Empfindens, Wollens und Tuns, welche über die Anekdote des häuslichen Lebens hinausgeht und weitere Kreise menschlicher Interessen behandelt. Wenn erst

Schwäche der Fürsten, politische Spießbürgerei des Städters, Hochmut des Junkertums, die zahlreichen sozialen Verbildungen unserer Zeit ihre heitere und stilvolle Verwertung in der Kunst gefunden haben, dann wird es auch eine ausgebildete Technik des Lustspiels geben.

Daß ich unter den Beispielen die Spanier und die Klassiker der Franzosen nicht aufgeführt habe, werden Sie billigen. Schönheiten und Fehler des Calderon und Racine sind nicht die unseren, wir haben von ihnen nichts mehr zu lernen und nichts zu fürchten.

Leipzig, 1863.

Gustav Freytag.

Inhalt.

Die Technik des Dramas.

Seiten

Einleitung. Die Technik des Dramas nichts Feststehendes. Sichere Handwerkstüchtigkeit früherer Zeiten. Lage der Modernen. Poetik des Aristoteles. Lessing. Die großen Bühnenerwerke als Vorbilder 275

Erstes Kapitel. Die dramatische Handlung.

1. Die Idee. Wie das Drama in der Seele des Dichters entsteht. Herausbilden der Idee. Der Stoff und seine Umbildung. Der Geschichtsschreiber und der Dichter. Die Gebiete des Stoffes. Die Umbildung des Wirklichen nach Aristoteles 281
2. Was ist dramatisch? Erklärung. Wirkungen. Charaktere. Die Handlung. Das dramatische Leben der Charaktere. Eintreten des Dramatischen in das Menschengeschlecht. Seltenheit der dramatischen Kraft 290
3. Einheit. Das Gesetz. Bei den Griechen. Wie sie hervor-gebracht wird. Ein Beispiel. Wie die Einheit bei geschichtlichen Stoffen nicht gewonnen wird. Falsche Einheit. Wo ein Dramenstoff zu suchen ist. Der Charakter im neueren Drama. Das Gegenspiel und seine Gefahr. Die Episode. 298
4. Wahrscheinlichkeit. Was wahrscheinlich sei. Gesellige Wirkungen des Dramas. Das Fremdartige. Das Wunderbare. Mephistopheles. Das Vernunftwidrige. Shakespear und Schiller. 318

5. Wichtigkeit und Größe. Charakterschwäche. Bornehme Helden. Privatpersonen. Entwürdigung der Kunst . . . 328
6. Bewegung und Steigerung. Staatsaktionen. Innere Kämpfe. Dichterdramen. Nichts Wichtiges ist wegzulassen. Prinz von Homburg. Antonius und Kleopatra. Botenszenen. Verhüllen und Wirken durch Neflere. Wirkungen durch die Handlung selbst. Notwendigkeit der Steigerung. Gegensätze. Parallelszenen 332
7. Was ist tragisch? Wiefern der Dichter darum nicht zu sorgen hat. Die Katharsis. Wirkungen des antiken Trauerspiels. Gegensatz des deutschen Dramas. Das tragische Moment. Die Peripetie und Anagnorisis 348

Zweites Kapitel. Der Bau des Dramas.

1. Spiel und Gegenspiel. Zwei Hälften. Steigen und Sinken. Zwei Arten des Aufbaues. Drama, in welchem der Hauptheld führt. Drama des Gegenspiels. Beispiele. Schauspiel und Trauerspiel 365
2. Fünf Teile und drei Stellen. Die Einleitung. Das erregende Moment. Die Steigerung. Das tragische Moment. Fallende Handlung. Das Moment der letzten Spannung. Die Katastrophe. Nötige Eigenschaften des Dichters 374
3. Bau des Dramas bei Sophokles. Entstehung der Tragödie. Pathoszenen. Botenszenen. Dialoge. Aufführungen. Die drei Schauspieler. Umfang ihrer Leistung mit moderner verglichen. Einheit des Darstellers zur Verstärkung der Wirkungen benutzt. Rollenverteilung. — Ideen der erhaltenen Tragödien. Bau der Handlung. Die Charaktere. Nias als Beispiel. Eigentümlichkeit des Sophokles. Sein Verhältnis zu den Mythen. Die Teile der Tragödie. — Antigone. König Ödipus. Elektra. Ödipus auf Kolonos. Trachinierinnen. Nias. Philoktetes 395
4. Drama der Germanen. Bühne des Shakespeare. Ihr Einfluß auf den Bau der Stücke. Eigentümlichkeit Shake-

- speares. Seine fallende Handlung und ihre Schwächen. Bau des Hamlet 432
5. Die fünf Akte. Einfluß des Vorhangs und der modernen Bühne. Ausbildung der Akte. Die Fünfszahl. Ihre technischen Besonderheiten. Erster Akt. Zweiter. Dritter. Vierter. Fünfter. Beispiele. Bau des Doppel dramas Wallenstein 441

Drittes Kapitel. Bau der Szenen.

1. Gliederung. Auftritte. Einheiten des Dichters. Ihre Verbindung zu Szenen. Aufbau der Szenen. Zwischenakte. Kulissenwechsel. Haupt- und Nebenszenen 456
2. Die Szenen nach der Personenzahl. Führung der Handlung durch die Szenen. Monologe. Botenszenen. Dialogszenen. Verschiedene Bauart. Liebeszenen. Drei Personen. — Ensembleszenen. Ihre Geseze. Die Salcerenszene in Antonius und Kleopatra. Bankettszene der Piskolomini. Rütli scene. Reichstag im Demetrius. — Massenszenen. Verteilte Stimmen. — Gefechte 462

Viertes Kapitel. Die Charaktere.

1. Völker und Dichter. Voraussetzung des dramatischen Charakterisierens. Schaffen und Nachschaffen. — Verschiedenheit der Charaktere nach Völkern. Germanen und Romanen. — Verschiedenheit nach Dichtern. — Shakespeares Charaktere. Lessing. Goethe. Schiller. 486
2. Charaktere im Stoff und auf der Bühne. Die Charaktere abhängig von der Handlung. Beispiel Wallenstein. Charaktere mit Porträtzügen. — Die geschichtlichen Charaktere. Dichter und Geschichte. Der Gegensatz zwischen Charakter und Handlung. Die epischen Helden innerlich und dramatisch. Euripides. Die Deutschen und ihre Sage. — Ältere deutsche Geschichte. Beschaffenheit der historischen Helden. Innere Armut. Mischung von Gegensätzlichem. Mangel an Einheit. Einfluß des Christentums. Heinrich IV. — Stellung des Dichters

zu den Erscheinungen der Wirklichkeit. — Gegensatz des Dichters und Schauspielers 503

3. Kleine Regeln. Die Charaktere müssen dramatische Einheiten sein. — Das Drama soll nur einen Haupthelden haben. Doppelhelden. Liebende. — Das Handeln soll auf leicht verständlichem Grundzug des Charakters beruhen. — Mischung aus böse und gut. — Der Humor. — Der Zufall. — Die Charaktere in den verschiedenen Akten. — Forderungen der Schauspieler. Das Bühnenbild soll dem Dichter lebhaft sein. Die Fächer des Schauspiels. Was heißt wirksam schreiben? 534

Fünftes Kapitel. Vers und Farbe.

Prosa und Vers. — Der fünffüßige Jambus. — Tetrameter, Trimeter, Alexandriner, Nibelungenvers. — Das Dramatische des Verses. — Die Farbe 550

Sechstes Kapitel. Der Dichter und sein Werk.

Der Dichter der Neuzeit. Die Stoffe. Die Arbeit. Das Anpassen an die Bühne. Die Striche. Die Länge des Stückes. Die Bekanntschaft mit der Bühne 565

Einleitung.

Daß die Technik des Dramas nichts Feststehendes, Unveränderliches sei, bedarf kaum der Erwähnung. Seit Aristoteles einige der höchsten Geseze dramatischer Wirkung dargestellt hat, ist die Bildung des Menschengeschlechts um mehr als zweitausend Jahre älter geworden; nicht nur die Formen der Kunst, Bühne und Art der Darstellung haben sich gewaltig verändert, sondern, was wichtiger ist, der geistige und sittliche Inhalt der Menschen, das Verhältniß des Einzelnen zu seinem Geschlecht und zu den höchsten Gewalten des Erdenlebens, die Idee der Freiheit und die Vorstellungen von dem Wesen der Gottheit haben große Umwandlungen erfahren; ein weites Gebiet dramatischer Stoffe ist uns verloren, ein neuer größerer Bereich gewonnen. Mit den sittlichen und politischen Grundsätzen, welche unser Leben beherrschen, haben sich auch die Vorstellungen vom Schönen und künstlerisch Wirksamen fortgebildet. Zwischen den höchsten Kunstwirkungen der griechischen Festspiele, der Autos sacramentales und der Dramen zur Zeit Goethes und Ifflands ist der Unterschied nicht weniger groß, als zwischen dem hellenischen Chortheater, dem Mysterienbau und dem geschlossenen Salon der modernen Bühne. Man darf als sicher betrachten, daß einige Grundgesetze des dramatischen Schaffens für alle Zeit Geltung behalten werden; im ganzen aber sind sowohl die Lebensbedürfnisse des Dramas in einer beständigen Entwicklung begriffen, als auch die Kunstmittel, durch welche Wirkungen ausgeübt werden. Und man meine nicht, daß die Technik der Poesie nur durch die Schöpfungen der größten Dichter gefördert werde, wir dürfen ohne Selbstüberhebung sagen, daß wir gegenwärtig klarer sind über die höchsten Kunstwirkungen im Drama und über den Gebrauch der technischen Zurüstung, als Lessing, Schiller und Goethe.

Der Dichter der Gegenwart ist geneigt, mit Verwunderung

auf eine Arbeitsweise hinabzusehen, welche den Bau der Szenen, die Behandlung der Charaktere, die Reihenfolge der Wirkungen nach einem überlieferten Lehrgebäude fester technischer Regeln einrichtete. Leicht dünkt uns solche Beschränkung der Tod eines freien künstlerischen Schaffens. Nie war ein Irrtum größer. Gerade ein ausgebildetes System von Einzelschriften, eine sichere, in volkstümlicher Gewohnheit wurzelnde Beschränkung bei Wahl der Stoffe und Bau der Stücke sind zu verschiedenen Zeiten die beste Hilfe der schöpferischen Kraft gewesen. Ja sie sind, so scheint es, notwendige Vorbedingung jener reichlichen Fruchtbarkeit, welche uns in einigen Zeiträumen der Vergangenheit rätselhaft und unbegreiflich erscheint. Noch erkennen wir, daß die griechische Tragödie eine solche Technik besaß, und daß die größten Dichter nach Handwerksregeln schufen, welche zum Teil allen gemein waren, zum Teil Eigentum bestimmter Familien und Genossenschaften sein mochten. Viele derselben waren der attischen Kritik wohl bekannt, welche den Wert eines Stückes danach beurtheilte, ob die Peripetieſzene an rechter Stelle stand und die Pathosſzene die wünschenswerte Stärke von Mitgefühl erregte. Daß das spanische Mantel- und Dugendrama die Fäden seiner Intrige ebenfalls nach festen Regeln kunstvoll durcheinander schob, darüber belehrt uns freilich keine Poetik eines Kastilianers, aber wir vermögen mehrere dieser Regeln aus dem gleichförmigen Bau und den immer wiederkehrenden Charakteren sehr wohl zu erkennen, und es würde nicht schwer sein, ein Lehrgebäude der eigenthümlichen Vorschriften aus den Stücken selbst zu errichten.

Natürlich waren diese Regeln und Kunstgriffe auch für die Zeitgenossen, denen sie nützten, nicht etwas Unveränderliches, auch sie erfuhren durch Genie und kluge Erfindung der Einzelnen so lange Ausbildung und Umformung, bis sie erstarrten und nach einer Zeit geistloser Verwendung zugleich mit der Schöpferkraft der Dichter verloren wurden.

Es ist wahr, eine ausgebildete Technik, welche nicht nur die Form, auch viele ästhetische Wirkungen bestimmt, steckt der dramatischen Poesie einer Zeit auch Ziel und Grenze ab, innerhalb welcher die größten Erfolge erreicht werden, welche zu überschreiten selbst dem Genie selten möglich ist. Leicht wird solche Begrenzung in spätern Jahrhunderten als Hindernis einer vielseitigen Entwicklung aufgefaßt. Aber gerade wir Deutschen könnten uns ein abschätzendes Urtheil der Nachwelt recht gern gefallen lassen, wenn wir nur jetzt die Hilfe einer gemeingültigen Technik besäßen. Denn wir leiden an dem Gegentheil einer engen Begrenzung, an übergroßer Zuchtlosigkeit und Formlosigkeit, uns fehlt ein volksmäßiger Stil, ein bestimmtes Gebiet dramatischer Stoffe, jede Sicherheit der Handgriffe; unser Schaffen ist fast nach allen Richtungen zufällig und unsicher geworden, noch heut, achtzig Jahre nach Schiller, wird es dem jungen Dichter sehr schwer, sich auf der Bühne vertraut und heimisch zu bewegen.

Wenn wir aber auch darauf verzichten müssen, mit den Vortheilen der sichern und handwerksmäßigen Überlieferung zu schaffen, welcher der dramatischen Kunst gerade so wie den bildenden Künsten früherer Jahrhunderte eigen war, so sollen wir doch nicht verschmähen, die technischen Regeln aus alter und neuer Zeit, welche auf unserer Bühne künstlerische Wirkungen erleichtern, zu suchen und verständig zu gebrauchen. Es versteht sich, daß diese Regeln nicht durch Willkür eines Einzelnen, auch nicht durch den Einfluß eines großen Denkers oder Dichters auferlegt sein dürfen, sondern daß sie aus den edelsten Wirkungen unserer Bühne gezogen, nur das für uns Notwendige enthalten müssen, daß sie der Kritik und der schaffenden Kraft nicht als Gewaltherrscher, sondern als ehrliche Helfer zu dienen haben, und daß auch bei ihnen eine Wandlung und Fortbildung nach den Bedürfnissen der Zeit nicht ausgeschlossen wird.

Es ist immerhin auffallend, daß die technischen Hilfsregeln

früherer Zeit, nach denen der Schaffende den kunstvollen Bau des Dramas zusammenzufügen hatte, so selten durch Schrift spätern Geschlechtern überliefert sind. Zweitausendzweihundert Jahre sind vergangen, seit Aristoteles den Hellenen einen Teil dieser Gesetze darstellte. Leider ist die Poetik nur unvollständig auf uns gekommen, das Erhaltene ist vielleicht nur Auszug, den ungeschickte Hände gemacht haben, es hat Lücken und verderbten Text, auch scheinen einzelne Kapitel durcheinander geworfen. Trotz dieser Beschaffenheit ist das Erhaltene für uns von höchstem Wert, die Altertumswissenschaft verdankt ihm einen Einblick in die verschüttete Bühnenwelt der Hellenen, in unsern ästhetischen Lehrbüchern bildet es noch heut die Grundlage für die Theorie der dramatischen Kunst, auch dem arbeitenden Dichter sind einige Kapitel der kleinen Schrift belehrend. Denn das Werk enthält außer einer Theorie der dramatischen Wirkungen, wie sie der größte Denker des Altertums seinen Zeitgenossen zurecht legte, und außer mehreren Grundsätzen einer volkstümlichen Kritik, wie sie der gebildete Athener vor neuen Stücken in Anwendung brachte, auch noch einige feine Handgriffe aus den dramatischen Werkstätten des Altertums, welche wir für unsere Arbeit sehr vorteilhaft verwenden können. Im folgenden wird, soweit der praktische Zweck dieses Buches erlaubt, davon die Rede sein.

Hundertundzwanzig Jahre sind es, seit Lessing den Deutschen die Geheimschrift der alten Poetik zu entziffern unternahm. Seine hamburgische Dramaturgie wurde der Ausgangspunkt für eine volksmäßige Auffassung des dramatisch Schönen. Und der siegreiche Kampf, welchen er in diesem Werk gegen die Tyrannei des französischen Geschmacks führte, wird demselben die Achtung und Liebe der Deutschen auf immer erhalten. Für unsere Zeit ist der streitende Teil der wichtigste. Wo Lessing den Aristoteles erklärt, erscheint sein Verständnis des Griechen unserer Gegenwart, welche mit reicheren Hilfsmitteln arbeitet,

nicht überall genügend; wo er belehrend die Gesetze des Schaffens darlegt, ist sein Urtheil begrenzt durch die enge Auffassung des Schönen und Wirkungsvollen, in welcher er damals noch selbst stand.

Freilich die beste Quelle für den Gewinn technischer Regeln sind die Dramen großer Dichter, welche ihren Zauber auf Leser und Zuschauer noch heute ausüben. Zunächst die griechischen Tragödien. Wer sich gewöhnt von den Besonderheiten der alten Form abzusehen, der findet mit inniger Freude, daß der kunstvollste tragische Dichter der Athener, Sophokles, die Hauptgesetze des dramatischen Aufbaues mit einer beneidenswerten Sicherheit und Klugheit verwendet. Für Steigerung, Höhepunkt und Umkehr der Handlung — den zweiten, dritten und vierten Akt unserer Stücke — ist er noch uns ein selten erreichtes Vorbild.

Etwa zweitausend Jahre nach Oedipus auf Kolonos schrieb Shakespeare das Trauerspiel Romeo und Julia, er die zweite geniale Kraft, welche der dramatischen Kunst unsterblichen Ausdruck gegeben hat. Er schuf das Drama der Germanen, seine Behandlung des Tragischen, Anordnung der Handlung, Art und Weise der Charakterbildung, Darstellung der Seelenvorgänge haben für die Einleitung des Dramas und für die erste Hälfte bis zum Höhepunkt einige technische Gesetze, welche uns noch leiten, festgestellt.

Auf einem Umwege kamen die Deutschen zur Erkenntnis von der Größe und Bedeutung seiner Arbeit für uns. Die großen Dichter der Deutschen, billig die nächsten Muster, an denen wir uns zu bilden haben, lebten in einer Zeit des geistvollen Anstrellens von Versuchen mit dem Erbe alter Vergangenheit, deshalb fehlt der Technik, welche sie erwarben, einiges von der Sicherheit und Folgerichtigkeit der Wirkungen; und gerade weil das Schöne, das sie gefunden, uns in das Blut übergegangen ist, sind wir auch verpflichtet, bei der Arbeit manches

von uns abzuwehren, was bei ihnen auf unfertiger oder unsicherer Grundlage ruht.

Die Beispiele, welche in dem folgenden herangezogen werden, sind aus Sophokles, Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller geholt. Denn es war wünschenswert, die Beispiele auf allbekannte Werke zu beschränken.

1. Kapitel: Die dramatische Handlung.

1. Die Idee.

In der Seele des Dichters gestaltet sich das Drama allmählich aus dem rohen Stoff, dem Bericht über irgend etwas Geschehenes. Zuerst treten einzelne Momente: innerer Kampf und Entschluß eines Menschen, eine folgenschwere That, Zusammenstoß zweier Charaktere, Gegensatz eines Helden gegen seine Umgebung, so lebhaft aus dem Zusammenhang mit anderen Ereignissen heraus, daß sie Veranlassung zur Umbildung des Stoffes werden. Diese Umbildung geht so vor sich, daß die lebhaft empfundene Hauptsache in ihrer die Menschenseele fesselnden, rührenden oder erschütternden Bedeutung aufgefaßt, von allem zufällig daran hängenden losgelöst und mit einzelnen ergänzenden Erfindungen in einen einheitlichen Zusammenhang von Ursache und Wirkung gebracht wird. Die neue Einheit, welche dadurch entsteht, ist die Idee des Dramas. Sie wird der Mittelpunkt, an welchen weitere freie Erfindung wie in Strahlen anschließt, sie wirkt mit ähnlicher Gewalt, wie die geheimnisvolle Kraft der Kristallbildung, durch sie wird Einheit der Handlung und Bedeutung der Charaktere, zuletzt der gesamte Bau des Dramas hervorgebracht.

Wie der rohe Stoff zu einer poetischen Idee vergeistigt wird, soll das folgende Beispiel zeigen. Ein junger Dichter des vorigen Jahrhunderts liest folgende Zeitungsanzeige: „Stuttgart vom 11. Am gestrigen Tage fand man in der Wohnung des Musikus Kriß dessen älteste Tochter Luise und den herzoglichen Dragoner-Major Blasius von Böller tot auf dem Boden liegen. Der aufgenommene Thatbestand und die ärztliche Untersuchung er-

gaben, daß beide durch getrunkenes Gift vom Leben gekommen waren. Man spricht von einem Liebesverhältnis, welches der Vater des Majors, der bekannte Präsident von Boller, zu beiseitigen versucht habe. Das Schicksal des wegen seiner Sittsamkeit allgemein geachteten Mädchens erregt die Teilnahme aller fühlenden Seelen."

Über diesen gegebenen Stoff bildet, durch Mitgefühl aufgeregt, die Phantasie des Dichters den Charakter eines feurigen und leidenschaftlichen Jünglings, eines unschuldigen, zartfühlenden Mädchens. Der Gegensatz zwischen der Hofluft, aus welcher der Liebende hervorgetreten ist, und dem engen Kreis eines kleinen bürgerlichen Haushalts wird lebhaft empfunden. Der feindliche Vater wird zu einem herzlosen, ränkevollen Hofmann. Zwingend macht sich das Bedürfnis geltend, den furchtbaren Entschluß eines lebensfrischen Jünglings, der bei solchem Verhältnis von ihm ausgegangen scheint, zu erklären. Diesen innern Zusammenhang findet der schaffende Dichter in einer Täuschung, welche durch den Vater in die Seele des Sohnes geworfen wird, in dem Verdachte von der Untreue der Geliebten. Auf solche Weise macht der Dichter den Bericht sich und andern verständlich, indem er frei erfindend einen innern Zusammenhang hineinträgt. Es sind dem Anschein nach kleine Ergänzungen, aber sie schaffen ein ganz selbständiges Bild, welches der wirklichen Begebenheit als etwas Neues gegenübersteht und etwa folgenden Inhalt hat: Einem jungen Edelmann wird durch den Vater die Eifersucht gegen seine bürgerliche Geliebte so heftig aufgeregt, daß er sie und sich durch Gift tötet. Durch diese Umbildung ist ein Ereignis der Wirklichkeit zu einer dramatischen Idee geworden. Von jetzt ab ist das wirkliche Ereignis dem Dichter unwesentlich, der Ort, die Familiennamen fallen ab, ob in der That der Hergang so war, wie der Toten und ihrer Eltern Charakter und Stellung war, bekümmert durchaus nicht mehr; warme Empfindung und die

erste Regung schöpferischer Kraft haben der Begebenheit einen allgemein verständlichen Inhalt und eine innere Wahrheit gegeben. Die Voraussetzungen des Stückes sind nicht mehr zufällige und in einem einzelnen Fall vorhandene, sie könnten gerade so hundertmal wieder eintreten, und bei den angenommenen Charakteren und dem gefundenen Zusammenhang würde der Ausgang immer wieder derselbe sein.

Hat der Dichter auf solche Weise den Stoff mit seiner Seele erfüllt, dann nimmt er etwa noch aus dem wirklichen Bericht, was ihm paßt, den Titel des Vaters und Sohnes, Vorname der Braut, Geschäft ihrer Eltern, vielleicht noch Einzelzüge, welche sich ihm für Verwertung bequem fügen. Und daneben geht die weitere schöpferische Arbeit; die Hauptcharaktere entwickeln sich bis in ihre Einzelheiten und dazu die Nebenfiguren: ein ränkvoller Helfer des Vaters, ein anderes Weib im Gegensatz zu der Geliebten, die Persönlichkeiten der Eltern. Neue Momente der Handlung treten hinzu, alle diese Erfindungen durch die Idee bestimmt und gerichtet.

Diese Idee, der erste Fund des Dichters, die stille Seele, durch welche er den von außen an ihn tretenden Stoff vergeistigt, tritt ihm selbst nicht leicht als Gedanke gegenüber, sie hat nicht die farblose Klarheit eines abgezogenen Begriffes. Im Gegentheil ist das Eigentümliche bei solcher Arbeit der Dichterseele, daß die Hauptteile der Handlung, das Wesen der Hauptcharaktere, ja auch etwas von der Farbe des Stückes zugleich mit der Idee in der Seele aufleuchten zu einer untrennbaren Einheit verbunden, und daß sie sofort wie ein Lebendes wirken, nach allen Seiten weitere Bildungen erzeugend. So ist allerdings möglich, daß dem Dichter die Idee seines Stückes, die er doch sehr sicher in der Seele trägt, niemals während dem Schaffen zur Ausbildung in Worten gelangt, und daß er sich erst später durch Nachdenken seine innere Habe in das geprägte Metall der Rede

umsetzt und als Grundgedanken seines Dramas begreift. Möglich sogar, daß er als Schaffender die Idee richtiger nach den Gesetzen seiner Kunst empfunden hat, als er sich den Grundgedanken des Werkes in einem Satze zusammenfaßt.

Wenn es für ihn aber auch unbequem, zuweilen schwierig ist, die Idee des werdenden Stückes in eine Formel abzuführen und in Worten zu beschreiben, so wird er doch gut tun, diese Abkühlung seiner warmen Seele schon im Beginn der Arbeit einmal zuzumuten und scharf prüfend die gefundene Idee nach den Grundbedingungen des Dramas zu beurteilen. Auch für den Fremden ist es lehrreich, aus dem fertigen Kunstwerk die verborgene Seele zu suchen und, wie unvollständig das auch immer möglich sei, in eine Formel zu fassen. Es läßt sich manches daraus erkennen, was für die einzelnen Dichter charakteristisch ist. Es sei z. B. die Grundlage „Maria Stuart“: aufgeregte Eifersucht einer Königin treibt zur Tötung ihrer gefangenen Gegnerin. Und wieder von „Kabale und Liebe“: aufgeregte Eifersucht eines jungen Adligen treibt zur Tötung seiner bürgerlichen Geliebten, so wird diese nackte Formel zwar der ganzen Fülle des farbigen Lebens enthoben sein, welches im Gemüt des Schaffenden an der Idee haftet; trotzdem wird einiges Eigentümliche an dem Bau beider Stücke schon aus ihr deutlich werden, z. B. daß der Dichter bei solcher Grundlage in die Notwendigkeit versetzt war, den ersten Teil der Handlung vorzudichten, welcher das Entstehen der Eifersucht erklärt, daß also die treibende Kraft in den Hauptcharakteren selbst erst von der Mitte des Stückes aus wirksam wird, und daß die ersten Akte bis zum Höhenpunkt vorzugsweise die Bestrebungen der Nebenfiguren enthalten, diese tödliche Tätigkeit eines der Hauptcharaktere zu erregen. Er wird ferner bemerken, wie ähnlich im letzten Grunde Motiv und Bau dieser beiden Dramen Schillers ist und wie beide eine überraschende Ähnlichkeit mit Idee und Anlage des gewaltigeren Othello haben.

Der Stoff, welcher durch die dramatische Idee umgebildet wird, ist entweder vom Dichter eigens für sein Drama erfunden, oder er ist eine Anekdote aus dem Leben, welches den Dichter umgibt, oder ein Bericht, den die Geschichte darbietet, oder der Inhalt einer Sage, Novelle, poetischen Erzählung. In jedem dieser Fälle, wo der Dichter Vorhandenes benutzt, ist der Stoff bereits durch das Eindringen einer Idee mehr oder weniger vermenschlicht. Sogar in der oben erdachten Zeitungsanzeige ist die beginnende Umbildung bereits erkennbar. In dem letzten Sage: „Man spricht von einem Liebesverhältnis, welches u.s.w.“ macht der Berichterstatte den ersten Versuch, die Thatfachen in eine innerlich zusammenhängende Geschichte zu wandeln, den Unglücksfall zu erklären und den Liebenden dadurch erhöhte Theilnahme zu verleihen, daß ihrem Wesen ein anziehender Inhalt gegeben wird. Dieser Vorgang des Umdenkens, durch welchen wirklichen Ereignissen ein den Bedürfnissen des Gemüths entsprechender Inhalt und Zusammenhang verliehen wird, ist kein Vorrecht des Dichters. Neigung und Fähigkeit dazu sind in allen Menschen und zu allen Zeiten tätig. Jahrtausende lang hat das Menschengeschlecht alles Leben des Himmels und der Erde sich so umgedeutet, es hat seine Vorstellungen von dem göttlichen Wesen mit menschlichen Ideen überreichlich erfüllt. Alle epische Sage ist aus einer solchen Umwandlung religiöser, naturhistorischer und zuweilen geschichtlicher Eindrücke in poetische Ideen hervorgegangen. Noch jetzt, seit die historische Bildung uns beherrscht und die Achtung vor dem tatsächlichen Zusammenhange der Weltbegebenheiten hoch gestiegen ist, erweist sich im größten wie im kleinsten dieser Drang die Ereignisse zu erklären. Bei jeder Anekdote, ja in dem unliebsamen Geflätsch der Gesellschaft ist dieselbe Tätigkeit sichtbar, mag nun das Wirkliche durch den Trieb umgewandelt werden, irgend einen Zug des kleinen Lebens heiter und anmutig darzustellen, oder aus dem Bedürfnis des Erzählers, sich selbst im

Gegensatz zu andern Menschen als sicherer und besser zu empfinden.

Auch der geschichtliche Stoff ist durch den Historiker bereits vermittelt einer Idee geordnet, bevor der Dichter sich seiner bemächtigt. Die Ideen des Geschichtschreibers sind allerdings nicht poetische, aber auch sie wirken bestimmend und bildend auf alle Teile des Werkes, welches durch sie hervorgerufen wird. Wer das Leben eines Mannes beschreibt, wer einen Abschnitt der vergangenen Zeit darstellt, auch er muß nach festen Gesichtspunkten die chaotische Stoffmasse ordnen, Unwesentliches ausscheiden, die Hauptsachen hervorheben. Noch mehr: er muß den Inhalt eines Menschenlebens oder einer Zeit zu verstehen suchen, ureigene Grundzüge, einen inneren Zusammenhang der Ereignisse zu finden bemüht sein. Aber freilich zunächst einen innern Zusammenhang seines Stoffes mit vielem andern, außerhalb liegenden, das er nicht darstellt. Ja, er muß sogar in einzelnen Fällen die Überlieferung ergänzen und Unverständliches dadurch deuten, daß er den möglichen und wahrscheinlichen Inhalt desselben findet. Er wird endlich auch bei der Anordnung seines Werkes durch Gesetze des Schaffens bestimmt, welche zahlreiche Übereinstimmungen mit den Kompositionsgesetzen des Dichters haben. Und er vermag durch sein Wissen und seine Kunst aus dem rohen Stoffe ein Bewunderung erregendes Bild zu schaffen, den mächtigsten Eindruck auf die Seele des Lesers hervorzubringen. Aber er unterscheidet sich von dem Dichter dadurch, daß er gewissenhaft das wirklich Geschehene so zu verstehen sucht, wie es tatsächlich in die Erscheinung getreten war, und daß der innere Zusammenhang, den er sucht, durch eine Weltordnung hervorgebracht wird, welche wir als göttlich, unendlich, unfasslich verehren. Dem Geschichtschreiber ist der Tatbestand selbst und die Bedeutung desselben für den menschlichen Geist der höchste Fund. Dem Dichter ist das höchste die schöne Wirkung der eigenen Erfindung, ihr zu Liebe wandelt

er behaglich spielend den wirklichen Tatbestand. Deshalb ist dem Dichter jedes Werk des Geschichtschreibers, wie vollständig dasselbe auch durch die aus dem Inhalte erkannte geschichtliche Idee belebt sein mag, doch nichts als roher Stoff, gleich einem Tagesereignis, und die kunstvollste Behandlung durch den Historiker ist ihm nur insoweit brauchbar, als sie ihm das Verständnis einer Begebenheit erleichtert. Hat der Dichter durch die Geschichte Teilnahme an der Person des Kriegsfürsten Wallenstein gewonnen, empfindet er aus dem Bericht lebhaft einen gewissen Zusammenhang zwischen den Thaten und dem Geschick des Mannes, wird er durch auffallende Einzelzüge des wirklichen Lebens gerührt oder erschüttert, so beginnt bei ihm der Vorgang des Umbildens damit, daß er Thaten und Unter-
gang des Helden in vollständig begreiflichen und ergreifenden Zusammenhang bringt, und daß er sich das Wesen des Helden so umbildet, wie es für eine rührende und erschütternde Wirkung der Handlung wünschenswert ist. Was in dem geschichtlichen Charakter vielleicht nur eine Nebenursache war, wird zur Grundlage seines Wesens, der finstere, schreckliche Bandenführer nimmt etwas von der Natur des Dichters an, er wird ein hochsinniger, träumerisch nachdenklicher Mann. Diesem Charakter gemäß werden die Begebenheiten umgedeutet, alle andern Charaktere bestimmt, Schuld und Schicksale gerichtet. Durch solches Idealisieren ist Schillers Wallenstein entstanden, eine Gestalt, deren fesselnde Züge mit dem Antlitz des geschichtlichen Wallenstein nur wenig gemein haben. Freilich wird der Dichter sich zu hüten haben, daß in seiner Erfindung nicht ein für seine Zeitgenossen empfindlicher Gegensatz zu der historischen Wahrheit hervortrete. Wie sehr der neuere Dichter durch solche Rücksicht eingeengt wird, soll später ausgeführt werden.

Es wird dabei von der Persönlichkeit des Dichters abhängen, ob den ersten Reiz zu seiner poetischen Tätigkeit fesselnde Charakterzüge der Menschen, oder das Schlagende des wirklichen

Geschickes, oder vielleicht gar die interessante Zeitfarbe abgibt, welche er schon in dem geschichtlichen Bericht vorfindet. Von dem Augenblick aber, wo ihm der Reiz und die Wärme gekommen sind, deren er zum Schaffen bedarf, verfährt er, wie treu er sich auch scheinbar an den geschichtlichen Stoff anlehne, doch in der That mit unumschränkter Freiheit. Er verwandelt allen für ihn brauchbaren Stoff in dramatische Momente.*)

*) Schon Aristoteles hat diesen ersten Fund des Dichters, das Herausbilden der poetischen Idee tiefsinnig erfaßt. Wenn er die Poesie der Geschichte als philosophischer und bedeutender gegenüberstellt, weil die Poesie das allen Menschen Gemeinsame darstelle, die Geschichte aber das Zufällige und Einzelne berichte, und weil die Geschichte vorführe, was geschehen ist, die Poesie, wie es hätte geschehen können, so werden wir Modernen, die wir von der Wucht und Größe der geschichtlichen Ideen durchdrungen sind, zwar die vergleichende Schätzung zweier grundverschiedenen Gebiete des Schaffens ablehnen, aber wir werden die Feinheit seiner Begriffsbestimmung zugeben. Gleich darauf deutet er den Vorgang des Idealisierens in einem oft mißverstandenen Satze an. Er sagt (Kap. 9, 4): „Jenes menschlich Gemeinsame der Poesie wird dadurch hervorgebracht, daß Reden und Handlungen der Charaktere als wahrscheinlich und notwendig erscheinen, und dies gemein Menschliche arbeitet die Poesie aus dem rohen Stoff heraus, und sie (die Poesie) setzt den Personen die zweckmäßigen Namen auf,“ — οὗ στοιχάζεται ἡ ποιησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη — mag sie nun die in dem Stoff vorhandenen benutzen oder neue erfinden. Schon Aristoteles war nämlich der Ansicht, daß der Dichter beim Beginn seiner Arbeit wohl tue, sich zuvörderst den Stoff, der ihn angezogen hat, auch in einer von allen Zufälligkeiten entkleideten Formel gegenüber zu stellen, und er führt dies an einer anderen Stelle (Kap. 17, 6. 7) weiter aus. „Die Iphigeneia und der Orestes des Dramas sind durchaus nicht mehr dieselben, wie in dem überlieferten Stoff. Es ist für den schaffenden Dichter zunächst fast zufällig, daß sie diese Namen behalten. Erst wenn der Dichter seine Handlungen und Charaktere aus dem Zufälligen, Wirklichen, einmal Geschehenen herausgehoben und an dessen Stelle einen gemeingültigen Inhalt gesetzt hat, der uns als wahrscheinlich und notwendig erscheint, erst dann soll er wieder Farbe und Ton, Namen

Aber auch, wo der Dichter einen Stoff aufnimmt, der bereits nach Gesehen des epischen Schaffens mehr oder weniger vollständig geordnet ist, als Heldengedicht, Sage, kunstvoll durchgebildete Erzählung, ist ihm das für eine andere Gattung der Poesie Fertige nur Stoff. Und man meine nicht, daß eine Begebenheit und ihre Personen, welche durch so nahe verwandte Kunst bereits verklärt sind, schon deshalb für das Drama bessere Zurichtung haben. Im Gegenteil ist gerade zwischen den großen Gebilden der epischen Poesie, welche Begebenheiten und Helden schildert, wie sie neben einander stehen, und zwischen der dramatischen Kunst, welche Handlungen und Charaktere darstellt, wie sie durch einander werden, ein tiefer Gegensatz, der für den Schaffenden nicht leicht zu bewältigen ist. Sogar der poetische Reiz, den diese zugerichteten Gebilde auf seine Seele ausüben, mag ihm erschweren, dieselben nach den Lebensbedingungen seiner Kunst umzubilden. Das griechische Drama hat ebenso hart mit seinen Stoffen gerungen, welche dem Epos entnommen waren, als die geschichtlichen Dichter unserer Zeit mit der Umwandlung der geschichtlichen Ideen in dramatische.

Einen Stoff nach einheitlicher Idee künstlerisch umbilden heißt ihn idealisieren. Die Personen des Dichters werden gegenüber ihren Stoffbildern aus der Wirklichkeit, mit einem bequemen Handwerksausdruck Ideale genannt.

und Nebenumstände aus dem rohen Stoff verwenden." (Kap. 18, 7.) Deshalb ist auch möglich, daß Dramen, welche aus sehr verschiedenen Stoffkreisen genommen sind, im letzten Grunde denselben Inhalt — oder wie wir das ausdrücken, dieselbe poetische Idee — darstellen. Das ist der Sinn der angezogenen Stellen.

2. Was ist dramatisch?

Dramatisch sind diejenigen starken Seelenbewegungen, welche sich bis zum Willen und zum Tun verhärten, und diejenigen Seelenbewegungen, welche durch ein Tun aufgeregt werden; also die inneren Vorgänge, welche der Mensch vom Ausleuchten einer Empfindung bis zu leidenschaftlichem Begehren und Handeln durchmacht, sowie die Einwirkungen, welche eigenes und fremdes Handeln in der Seele hervorbringt; also das Ausströmen der Willenskraft aus dem tiefen Gemüt nach der Außenwelt und das Einstömen bestimmender Einflüsse aus der Außenwelt in das Innere des Gemüts; also das Werden einer That und ihre Folgen auf das Gemüt.

Nicht dramatisch ist die Aktion an sich und die leidenschaftliche Bewegung an sich. Nicht die Darstellung einer Leidenschaft an sich, sondern der Leidenschaft, welche zu einem Tun leitet, ist die Aufgabe der dramatischen Kunst; nicht die Darstellung einer Begebenheit an sich, sondern ihrer Einwirkung auf die Menschenseele ist Aufgabe der dramatischen Kunst. Ausführung leidenschaftlicher Seelenbewegungen als solcher ist Sache der Lyrik, Schilderung fesselnder Begebenheiten ist Aufgabe des Epos.

Beide Richtungen, in denen das Dramatische sich äußert, sind allerdings nicht grundverschieden. Auch während der Mensch in der Spannung und Arbeit ist, sein Inneres nach außen zu wenden, wirkt seine Umgebung fördernd oder hemmend auf seine leidenschaftliche Bewegung. Und wieder, auch während das Getane auf ihn zurückwirkt, beharrt er nicht aufnehmend, sondern er erhält durch die Aufnahme neue Bewegungen und Wandlungen. Dennoch ist ein Unterschied in der Wirkung beider eng verbundenen Vorgänge. Den höchsten Reiz hat immer der erste Vorgang, der innere Kampf des Menschen bis zur That. Der zweite fordert mehr äußerliche Bewegung,

ein stärkeres Zusammenwirken verschiedener Kräfte, fast alles, was die Schaulust vergnügt, gehört ihm an; und doch ist er, wie unentbehrlich er dem Drama sei, vornehmlich ein Befriediger erregter Spannung, und leicht eilt über ihn hinweg die Ungeduld des nachschaffenden Hörers, eine neue leidenschaftliche Spannung im Innern der Helden suchend. Was wird, nicht, was als ein Gewordenes Staunen erregt, fesselt am meisten.

Da die dramatische Kunst Menschen darstellt, wie ihr Inneres nach außen wirkt oder durch Einwirkungen von außen ergriffen wird, so muß sie folgerecht die Mittel benützen, durch welche sie den Zuhörern diese Vorgänge der Menschennatur verständlich machen kann. Diese Mittel sind Rede, Ton, Gebärde. Sie muß ihre Menschen vorführen als sprechend, singend im Gebärdenspiel. Die Poesie gebraucht also zu Gehilfen für ihre Darstellung die Musik und Schauspielkunst.

In engem Verbande mit ihren helfenden Künsten, in kräftiger geselliger Arbeit, sendet sie ihre Bilder in die Seelen der Aufnehmenden, welche zugleich Hörende und Schauende sind. Die Eindrücke, welche sie hervorbringt, werden Wirkungen genannt. Die dramatischen Wirkungen haben eine sehr eigenthümliche Beschaffenheit, sie unterscheiden sich nicht nur von den Wirkungen der bildenden Künste durch nachdrücklichere Kraft und die allmähliche gesetzmäßige Steigerung in bestimmtem Zeitmaß, sondern auch von den mächtigen Wirkungen der Musik dadurch, daß sie durch zwei Sinne zugleich einströmen, und daß sie nicht allein das Empfindungsleben, sondern auch die Denkkraft des Hörers reizvoll spannen.

Schon aus dem Gesagten ist klar, daß die nach den Bedürfnissen dramatischer Kunst zugerichteten Personen einiges Besondere in ihrem Wesen haben müssen, was sie nicht nur von den unendlich mannigfaltigeren und komplizierteren Menschenbildern, welche uns das wirkliche Leben in die Seele drückt, unterscheidet, sondern auch von den poetischen Gebilden, welche

durch andere Gattungen der Kunst, das Epos und den Roman oder die Lyrik, wirksam gemacht werden. Die dramatische Person soll menschliche Natur darstellen, nicht wie sie sich tätig und gefühlvoll in ihrer Umgebung regt und spiegelt, sondern ein großartig und leidenschaftlich bewegtes Innere, welches danach ringt, sich in die That umzusetzen, Wesen und Thun Anderer umgestaltend zu leiten. Der Mensch des Dramas soll in starker Befangenheit, Spannung und Wandlung erscheinen; vorzugsweise die Eigenschaften werden bei ihm in Tätigkeit dargestellt, welche im Kampf mit anderen Menschen zur Geltung kommen, Energie der Empfindung, Wucht der Willenskraft, Beschränktheit durch leidenschaftliches Begehren, gerade die Eigenschaften, welche den Charakter bilden und durch den Charakter verständlich werden. Es geschieht also nicht ohne Grund, daß die Kunstsprache kurzweg die Personen des Dramas Charaktere nennt.

Aber die Charaktere, welche durch die Poesie und ihre helfenden Künste vorgeführt werden, vermögen ihr inneres Leben nur zu betätigen an einem Geschehenden, als Teilnehmer an einer Begebenheit, deren Verlauf und innerer Zusammenhang durch die dramatischen Vorgänge in der Seele der Helden dem Zuhörer deutlich wird. Diese Begebenheit, wenn sie nach den Bedürfnissen der Kunst zugerichtet ist, heißt die Handlung.*)

Jeder Teilnehmer an der dramatischen Handlung hat eine bestimmte Stellung zum Ganzen, für jeden ist eine genau umschriebene Persönlichkeit notwendig, welche so beschaffen sein

*) Die wenigen technischen Ausdrücke verlangen vom Leser eine unbefangene Aufnahme. Mehrere derselben haben auch im Tagesgebrauch seit den letzten hundert Jahren einige feinere Wandelungen der Bedeutung durchgemacht. Was hier Handlung heißt: der für das Drama bereits zugerichtete Stoff (bei Aristoteles Mythos, bei den Römern Fabula), das heißt bei Lessing noch zuweilen Fabel, während er den rohen Stoff, Praxis oder Pragma des Aristoteles, durch Handlung übersetzt. Aber auch Lessing gebraucht schon zuweilen das Wort Handlung besser, so wie es hier verwendet wird.

muß, daß das Zweckvolle derselben vom Zuhörer mit Behagen empfunden, das Menschliche und Eigentümliche von dem Schauspieler durch die Mittel seiner Kunst wirksam dargestellt werden kann.

Jene Seelenvorgänge, welche oben als die dramatischen bezeichnet wurden, werden allerdings nicht an jeder der dargestellten Personen vollständig sichtbar, zumal nicht auf der neuern Bühne, welche liebt, eine größere Anzahl von Menschen als Träger ihrer Handlung aufzuführen. Aber die Hauptpersonen müssen davon erfüllt sein, nur wenn diese ihr Wesen in der angegebenen Weise kräftig, reichlich und bis zu den geheimsten Falten des Innern darlegen, vermag das Drama große Wirkungen hervorzubringen. Wird an den Hauptpersonen dieses letzte Dramatische nicht sichtbar und nicht dem Aufnehmenden eindringlich, so fehlt dem Drama das Leben, es wird eine gekünstelte leere Form ohne den entsprechenden Inhalt, das anspruchsvolle Zusammenwirken mehrerer verbundener Künste macht diese Leere doppelt peinlich.

Neben den Hauptpersonen erhalten ihre Gehilfen, je nach dem Raum, welchen sie im Stück einnehmen, mehr oder weniger Anteil an diesem dramatischen Leben. Und völlig schwindet es auch in den kleinsten Rollen nicht, selbst bei den Personen, welche nur durch wenige Worte ihre Teilnahme erweisen können; bei dem Begleiter, dem Anmeldenden wird wenigstens der Schauspielkunst die Pflicht, durch Tracht, Sprechweise, Haltung, Gebärde, Aufstellung der eintretenden Person den für das Stück zweckmäßigen Inhalt derselben äußerlich darzustellen, wenn auch knapp und bescheiden.

Da aber die Darstellung derjenigen Seelenvorgänge, welche Vorrecht und Bedürfnis des Dramas sind, Zeit in Anspruch nimmt, und dem Dichter je nach der Gewohnheit seines Volkes auch das Zeitmaß für seine Wirkungen begrenzt ist, so folgt schon hieraus, daß die dargestellte Begebenheit die Haupt-

personen weit stärker hervorheben muß, als bei einem Ereignis der Wirklichkeit, welches durch gemeinsame Thätigkeit mehrerer Menschen hervorgebracht wird, notwendig ist.

Die Fähigkeit, dramatische Wirkungen durch die Kunst hervorzubringen, ist dem Menschengeschlecht nicht in jedem Zeitraum seines Daseins verliehen. Die dramatische Poesie erscheint später als Epos und Lyrik; ihre Blüte in einem Volke hängt allerdings von dem glücklichen Zusammentreffen vieler hervortreibender Kräfte ab, zunächst aber davon, daß in dem wirklichen Leben der Volksgenossen die entsprechenden Seelenvorgänge bereits häufig und reichlich sichtbar werden. Und dies ist erst möglich, wenn das Volk eine gewisse Höhe der Entwicklung erreicht hat, wenn die Menschen gewöhnt sind, sich selbst und andere vor den Momenten einer That scharfsichtig zu beobachten, wenn die Sprache einen hohen Grad von Beweglichkeit und gewandter Dialektik ausgebildet hat, wenn der Einzelne nicht mehr durch den epischen Bann alter Überlieferung und äußerer Gewalt, durch hergebrachte Formel und volksgemäße Gewohnheit gefesselt wird, sondern sich freier das eigene Leben zu formen vermag. Wir unterscheiden zwei Zeiträume, in denen das Dramatische dem Geschlecht der Erde gekommen ist. Zum erstenmal trat diese Vertiefung der Menschenseele in die antike Welt etwa um das Jahr 500 v. Chr., als sich das jugendliche Selbstgefühl der freien hellenischen Stadtgemeinden mit der Blüte des Handels, der öffentlichen Reden und der Teilnahme des Bürgers am Staat erhob. Das zweite Mal trat das Dramatische in die neuere Völkerfamilie Europas nach der Reformation zugleich mit der Vertiefung des Gemütes und Geistes, welche durch das sechzehnte Jahrhundert sowohl bei den Germanen als bei den Romanen — in sehr verschiedener Weise — hervorgebracht wurde. Allerdings hatten schon Jahrhunderte vor dem Eintritt dieser kräftigen Seelenarbeit sowohl die Hellenen als die Stämme der Völkerwanderung sich die ersten Anfänge

einer Redeweise und Kunst des Gebärdenspiels entwickelt, welche das Dramatische suchte. Dort wie hier hatten große Götterfeste einen Gesang in feierlicher Tracht und das Spiel volkstümlicher Masken veranlaßt. Aber das Eintreten der dramatischen Kraft in diese lyrischen oder epischen Schaustellungen war doch beide Male ein wunderbar schnelles, fast plötzliches. Beide Male entfaltete sich das Dramatische von dem Augenblick, in dem es lebendig wurde, mit großer Kraft zu einer Schönheit, welche durch die spätern Jahrhunderte nicht leicht erreicht wurde. Unmittelbar nach den Perserkriegen kamen Aeschylos, Sophokles, Euripides dicht hintereinander heraus. Kurz nach der Reformation erwuchs in der Völkerfamilie Europas zuerst bei den Engländern und Spaniern, dann bei den Franzosen, endlich bei den zurückgebliebenen Deutschen aus unbehilflicher Schwäche die höchste volksgemäße Blüte der seltenen Kunst.

Aber darin unterscheidet sich jener ältere Eintritt des Dramatischen in die alte Welt, daß das Drama des Alterthums aus lyrischem Chorgesang hervorstach, während das neuere auf der epischen Freude an Vorführung wichtiger Begebenheiten beruht. Dort war im ersten Anfange die leidenschaftliche Aufregung des Gefühls, hier das Schauen eines Ereignisses reizvoll gewesen. Diese Verschiedenheit des Ursprungs hat auch nach der kunstvollen Ausbildung Form und Inhalt des Dramas mächtig beeinflusst, und wie erhaben die besten Leistungen der Kunst in beiden Zeiträumen wurden, sie behielten etwas wesentlich Verschiedenes.

Aber selbst nachdem das dramatische Leben in dem Volke aufgegangen war, blieben die höchsten Kunstwirkungen der Poesie ein Vorrecht Weniger, auch seit dieser Zeit wird die dramatische Kraft nicht jedem Dichter zuteil; ja sie füllt nicht jedes Werk, auch der größten Dichter, mit genügender Gewalt. Wir dürfen schließen, daß schon zur Zeit des Aristoteles jene prunkvollen

Schaustücke mit einfacher Handlung, ohne charakteristisches Verhalten der Hauptfiguren, mit lose eingehängten Chören, wie er sie beschreibt, vielleicht lyrische Schönheiten hatten, aber keine dramatischen. Und unter den geschichtlichen Dramen, welche jetzt in Deutschland jährlich geschrieben werden, enthält die größere Hälfte wenig mehr als dialogisierte und verstümmelte Geschichte, etwa epischen Stoff in szenischer Form, ebenfalls nicht dramatischen Inhalt. Ja auch einzelne Werke großer Dichter tranken an demselben Mangel. Nur zwei berühmte Dramen seien hier genannt. Die Hekabe des Euripides zeigt bis gegen das Ende nur kleine durchaus ungenügende Fortschritte aus der bewegten Stimmung zu einem Tun: erst im Schlusstampf gegen Polymestor erweist Hekabe eine Leidenschaft, die zum Willen wird, erst da beginnt eine dramatische Spannung, bis dahin floß aus kurz skizzierten leidenvollen Zuständen der Hauptpersonen nur lyrische Klage. Und wieder in Shakespeares Heinrich V., in dem der Dichter ein vaterländisches Volksstück nach den alten epischen Gewohnheiten seiner Bühne dichten wollte, mit kriegerischen Aufzügen, Gefechten, kleinen Episoden, ist weder an dem Hauptcharakter noch den Nebenfiguren eine tiefe Begründung ihres Tuns aus dramatisch darstellbaren Motiven sichtbar. In kurzen Wellen kräuselt sich Wunsch und Forderung, die Handlungen selbst sind die Hauptsache. Die Vaterlandsliebe muß warme Teilnahme an der Handlung aufregen, was sie allerdings in Shakespeares Zeit und Volk reichlich getan hat. Für uns ist das Drama weniger darstellbar, als die Teile Heinrichs VI. — Dagegen enthält, um nur einige Stücke desselben Dichters zu nennen, Macbeth bis zur Bankettszene, der ganze Coriolan, Othello, Romeo und Julia, Julius Cäsar, Lear bis zur Hüttenszene, Richard III. das machtvollste Dramatische, welches je von einem Germanen geschaffen worden.

Nach der starken Spannung der Hauptpersonen aber schätzt

in der Regel schon die Mitwelt, in jedem Fall die Folgezeit die Bedeutung eines Dramas. Wo dies Leben fehlt, vermag keine Kunst der Behandlung, kein günstiger Stoff das Werk lebendig zu erhalten. Wo dies dramatische Leben vorhanden ist, betrachtet auch noch späte Folgezeit ein Dichterwerk mit lebhafter Achtung und übersieht ihm gern große Mängel.

3. Einheit der Handlung.

Die Handlung des Dramas ist die nach einer Idee angeordnete Begebenheit, deren Inhalt durch die Charaktere vorgeführt wird.

Sie ist aus vielen Einzelheiten zusammengesetzt und besteht aus einer Anzahl dramatischer Momente, welche nacheinander in gesetzlicher Gliederung wirksam werden.

Die Handlung des ernstesten Dramas muß folgende Eigenschaften haben:

Sie muß eine festgeschlossene Einheit bilden.

Dies berühmte Gesetz hat bei Griechen und Römern, bei Spaniern und Franzosen, bei Shakespeare und den Deutschen sehr verschiedene Anwendung erfahren, welche zum Teil durch die Kunstgelehrten, zum Teil durch die Beschaffenheit der Bühnen veranlaßt wurde. Das Verengen seiner Forderung durch die französischen Klassiker und der gegen die drei Einheiten von Ort, Zeit, Begebenheit geführte Kampf der Deutschen haben für uns nur noch ein literarhistorisches Interesse.*)

*) Bekanntlich wird von Aristoteles die Einheit des Ortes gar nicht gefordert, über den ununterbrochenen Zusammenhang der Zeit nur gesagt, daß die Tragödie soviel als möglich versuche, ihre Handlung in einem Sonnenumlauf zusammenzufassen. — Es war bei den Griechen, wie sich schließen läßt, gerade die Genossenschaft des Sophokles, welche in der Ausübung ihrer Kunst das festhielt, was wir Einheit des Ortes und der Zeit nennen. Und mit gutem Grunde. Die gedrungene Handlung des Sophokles mit höchst regelmäßigem Aufbau bedarf überhaupt ein sehr kurzes Teilstück der Sage, so daß die zugrunde liegende Begebenheit häufig in demselben kurzen Zeitraum weniger Stunden geschehen sein könnte, welchen die Darstellung in Anspruch nimmt. Wenn Sophokles vermied, die Szene zu wechseln, wie z. B. Aeschylos in den Eumeniden tat, so hatte er noch eine besondere Ursache. Wir wissen, daß er auf Theatermalerei hielt, er hatte eine kunstvollere Ausschmückung des Hintergrundes eingeführt, und er bedurfte an seinem Theatertage für die vier Stücke zuverlässig

Kein Stoff ist ohne Voraussetzungen, wie vollständig er aus dem Zusammenhange mit andern Ereignissen herausgelöst werde. Diese unentbehrlichen Voraussetzungen müssen dem Hörer in den Eröffnungs Szenen so weit dargestellt werden, daß er die Grundlagen des Stückes übersieht, nicht weitläufiger, damit nicht der Raum für die Handlung selbst beengt werde. Also zunächst Zeit, Volk, Ort, Stellung der auftretenden Hauptpersonen zueinander, dabei die unvermeidlichen Fäden, welche von allem, was außerhalb der Handlung geblieben ist, sich in diese selbst hineinziehen. Wenn z. B. in *Rabale und Liebe* ein bestehendes Liebesverhältnis zugrunde liegt, so muß dem Hörer sogleich ein scharf beleuchtender Einblick in diese Beziehung der beiden Hauptpersonen und in das Familienleben gewährt werden, aus welchem sich das Trauerspiel entwickeln soll. Vollends bei geschichtlichem Stoff, der aus dem ungeheuren und unendlichen Zusammenhange der Weltereignisse herausgehoben

vier große Dekorationen, welche bei den riesenhaften Verhältnissen der Szene an der Akropolis ohnedies eine bedeutende Ausgabe veranlaßten. Ein Wechseln des ganzen Hintergrundes während der Auf-
führung war nicht statthaft, und das bloße Umstellen der Periakte — wenn diese überhaupt schon zur Zeit des Sophokles eingerichtet waren — blieb für das Herz eines antiken Regisseurs ebenso unvollkommene Einrichtung, wie bei uns ein Wechsel der Seitenkulissen ohne Veränderung des Hintergrundes wäre. — Weniger bekannt dürfte sein, daß gerade Shakespeare, der mit Ort und Zeit so frei umgeht, weil die feste Architektur seiner Bühne ihm ersparte oder leicht machte, den Wechsel szenisch anzudeuten, doch seine Stücke auf einem Theater darstellte, welches der schmucklose Nachkomme des attischen Proszeniums war. Dies Proszenium hatte sich allmählich durch kleine Änderungen in das römische Theater, den Mysterienbau des Mittelalters und das Gerüst des Hans Sachs umgeformt. Dagegen hat dieselbe klassische Periode des französischen Theaters, welche so steif und ängstlich die griechischen Überlieferungen wieder zu beleben versuchte, uns den tiefen Guckkastenbau unserer Bühne, der aus den Bedürfnissen des Balletts und der Oper entstanden war, hinterlassen.

wird, ist die Darlegung seiner Voraussetzungen keine leichte Sache und der Dichter hat sehr darauf zu achten, daß er dieselben so viel als möglich vereinfache.

Von dieser unentbehrlichen Einleitung muß sich aber der Anfang der bewegten Handlung kräftig abheben, wie eine beginnende Melodie von einleitenden Akkorden. Dies erste Moment der Bewegung — das aufregende Moment — ist von großer Wichtigkeit für die Wirkung des Dramas; es wird weiter unten davon die Rede sein.

Ebenso muß das Ende der Handlung als allgemein verständliches Ergebnis des Gesamtverlaufs erscheinen, gerade hier muß die innere Notwendigkeit lebhaft empfunden werden; der Ausgang aber muß die vollständige Beendigung des Kampfes und der aufgeregten Konflikte darstellen.

Innerhalb dieser Grenzen soll sich die Handlung in einheitlichem Zusammenhange fortbewegen. Dieser innere Zusammenhang wird im Drama dadurch hervorgebracht, daß jedes Folgende aus dem Vorhergehenden abgeleitet wird als Wirkung einer dargestellten Ursache. Mag das Veranlassende nun der folgerechte Zwang der Begebenheiten sein, und das neu Eintretende als wahrscheinliches und allgemein verständliches Ergebnis früherer Handlungen begriffen werden; oder mag das Bewirkende eine allgemein verständliche Eigentümlichkeit des bereits dargelegten Charakters sein. Auch wenn unvermeidlich ist, daß im Verlauf neue Ereignisse hinzutreten, sogar solche, welche dem Hörer unerwartet und überraschend kommen, müssen diese unmerklich, aber vollständig durch Vorhergegangenes erklärt sein. Dies Begründen der Ereignisse im Drama heißt Motivieren. Durch die Motive werden die Einzelheiten der Handlung zu einem künstlerisch wohlgefügtten Ganzen verbunden. Das Zusammenfesseln der Ereignisse durch das freie Schaffen einer ursächlichen Verbindung ist die unterscheidende Eigentümlichkeit dieser Kunstgattung, durch dies

Zusammenfesseln wird das dramatische Idealisiren des Stoffes bewirkt.

Als Beispiel diene die Umwandlung einer Erzählung in eine dramatische Handlung. Die Erzählung berichtet folgendes: Zu Verona lebten zwei edle Familien in alter Feindschaft und Fehde. Da will der Zufall, daß einst der Sohn des einen Geschlechts mit seinen Begleitern den übermütigen Streich ausführt, verkleidet in ein Maskenfest einzudringen, das der Häuptling des anderen Geschlechts veranstaltet. Auf diesem Maskenfest sieht der Eindringling die Tochter seines Feindes, in beiden entsteht eine rücksichtslose Leidenschaft, sie beschließen heimliche Vermählung und werden von dem Beichtvater des Mädchens getraut. Da will wieder der Zufall, daß der Neuvermählte mit einem Vetter seiner Braut in Streit gerät und, weil er diesen im Zweikampf getötet hat, von dem Fürsten des Landes bei Todesstrafe verbannt wird. Unterdes hat ein vornehmer Freier bei den Eltern der Neuvermählten um sie angehalten, der Vater achtet nicht das verzweifelte Flehen der Tochter und setzt den Tag der Vermählung fest. Die junge Frau erhält in dieser schrecklichen Lage von ihrem Beichtvater einen Schlaftrunk, der ihr den Schein des Todes geben soll, der Beichtvater unternimmt, sie heimlich aus dem Sarge zu lösen und ihren entfernten Gatten von dem Sachverhältnis zu unterrichten. Aber wieder bewirkt ein unglücklicher Zufall, daß der Gatte in der Fremde, bevor ihn der Bote des Vaters trifft, die Nachricht erhält, daß seine Geliebte gestorben sei. Er eilt heimlich in die Vaterstadt zurück und dringt bei Nacht in ihr Grabgewölbe; unglücklicherweise trifft er dort mit dem von den Eltern bestimmten Bräutigam zusammen, er tötet ihn und trinkt an dem Sarge der Geliebten Gift. Die Geliebte erwacht, sieht den sterbenden Gemahl und ersticht sich mit seinem Dolche.*)

*) Die Einzelheiten der alten Novelle und was Shakspeare daran änderte, können hier übergangen werden.

Diese Erzählung ist einfacher Bericht über ein auffallendes Ereignis. Daß alles so gekommen, wird gesagt; wie und warum es so gekommen, kümmert nicht. Die Reihenfolge der berichteten Ereignisse hat sehr lose Verbindung, Zufall, Laune des Schicksals, ein unberechenbares Zusammentreffen unglücklicher Momente veranlaßt Verlauf und Katastrophe. Ja, gerade das auffällige Spiel des Zufalls ist das Reizvolle. Ein solcher Stoff scheint vorzüglich ungünstig für das Drama. Und doch hat ein großer Dichter eines seiner schönsten Dramen daraus geschaffen.

Die Tatsachen sind sämtlich unverändert geblieben, nur ihre Verbindung ist eine andere geworden. Denn die Aufgabe des Dichters war nicht, uns die Tatsachen auf der Bühne vorzuführen, sondern dieselben aus dem Empfinden, Begehren, Handeln seiner Personen herzuleiten, zu erklären, glaublich und vernunftgemäß zu entwickeln. Er hatte im Anfang die Voraussetzungen der Handlung darzulegen: die Händel in einer italienischen Stadt zur Zeit, wo Schwerter getragen wurden und die Rauflust schnell mit der Hand an die Waffen griff, die Führer beider Parteien, die regierende Macht, welche mit Mühe die Unruhigen im Zaum hält. Dann den Entschluß des Capulet ein Gastmahl zu geben. Darauf mußte die Darstellung des lustigen Einfalls kommen, welcher Romeo und seine Begleiter in das Haus des Capulet bringt. Dies erregende Moment, der Anfang der Handlung durfte aber nicht als ein Zufall auftreten, es mußte aus den Charakteren erklärt werden. Daher war nötig vorher die Genossenschaft des Romeo einzuführen, übermütig, frisch, in ungebändigter Jugendkraft mit dem Leben spielend. Diesem Bedürfnis der Begründung verdankt Mercutio sein Dasein. Im Gegensatz zu den tollen Genossen wurde der schwermütige Held Romeo geformt, dessen Wesen schon vor seinem Eintritt in die bewegte Handlung die liebessuchende Leidenschaftlichkeit auszudrücken hat. Daher die Träumerei um

Rosalinde. Darauf galt es die entstehende Zuneigung der Liebenden glaublich zu machen. Dafür die Masken- und Balconsszene. Aller Zauber der Poesie ist hier höchst zweckvoll verwendet, um als begreiflich und selbstverständlich zu zeigen, daß die süße Leidenschaft beiden Liebenden fortan das Leben bestimmt.

Die Nebenfigur, welche von da in das Stück eintrat, sollte durch ihren Charakter die Verwickelung und den traurigen Ausgang motivieren helfen. Für die Erzählung war die Tatsache genügend, daß ein Priester traute und die unglückliche Intrigue leitete, es haben sich immer solche Helfer gefunden. Sobald er aber selbst auftrat und in die Handlung hineinsprach, mußte er eine Persönlichkeit erhalten, welche alles Folgende erklärte, er mußte gutherzig und teilnehmend sein und durch sein Herz so großes Vertrauen verdienen, er mußte unpraktisch und zu stillen Ränken geneigt sein, wie nicht selten die besseren Priester der italienischen Kirche sind, um später für sein Beichtkind das verwegene Spiel mit dem Tode zu wagen. So entstand Lorenzo.

Nach der Vermählung fiel in die Erzählung der unglückliche Zufall mit Tybalt. Hier hatte der dramatische Dichter besondere Veranlassung, dem plötzlich Eintretenden das Zufällige zu nehmen. Ihm konnte nicht genügen, den Tybalt als hitzköpfigen Käufer einzuführen, er mußte, ohne daß der Zuschauer die Absicht merkte, schon im Vorhergehenden den besonderen Haß gegen Romeo und seine Genossen begründen. Daher die kleine Zwischenszene beim Maskenfest, in welcher Tybalts Zorn über das Eindringen des Romeo aufbrennt. Und in der Szene selbst hatte der Dichter die stärksten Motive aufzuspannen, um Romeo zum Zweikampf zu zwingen. Deshalb mußte vorher Mercutio fallen. Auch deshalb, um das Gewicht dieser tragischen Szene zu steigern und den Zorn des Fürsten zu erklären.

Romeo sofort in die Verbannung zu senden, wie die Erzählung tut, war dem Drama unmöglich. Ihm war zwingende Notwendigkeit, der aufgeregten Leidenschaft ihre höchste Stei-

gerung zu geben, dem Zuschauer die Untrennbarkeit der beiden Liebenden zu beweisen. Wie das dem Dichter gelungen, weiß jeder. Die Szene der Brautnacht ist der höchste Punkt der Handlung und auch durch die poetische Ausführung, die uns hier nicht kümmert, in höchster Schönheit herausgehoben. Aber auch aus anderen Gründen war diese Szene notwendig. Der Charakter Julias macht eine Steigerung in das Edle nötig; daß das liebevolle Mädchen auch großartiger Bewegungen, der kräftigsten Leidenschaft fähig ist, das muß gelehrt werden, damit man ihren späteren verzweifelten Entschluß ihrem Wesen angemessen finde. Der wundervolle Kampf in ihr um Tybalts Tod und Romeos Verbannung muß der Brautnacht vorausgehen, um der bräutlichen Sehnsucht die schön pathetische Zugabe zu erteilen, welche die Teilnahme an der immerhin delikaten Szene steigert. Aber auch die Möglichkeit dieser Szene mußte erklärt werden, die kleinen Hilfsmotive derselben, Pater Lorenzo und die Amme als Vermittler, sind wieder bedeutsam. Der Charakter der Amme, eine der unübertrefflichen Erfindungen Shakespeares, ist ebenfalls nicht zufällig so gebildet, gerade wie sie ist, paßt sie als Helferin und macht sie die innere Trennung Julias von ihr und die Katastrophe erklärlich.

Unmittelbar nach der Brautnacht kommt an Julia der Befehl, sich dem Paris zu vermählen. Daß die schöne Tochter des reichen Capulet einen vornehmen Freier findet, und daß der Vater — dessen rauhe Hitze schon vorher genügend motiviert ist — dabei harten Zwang ausübt, würde auch ohne weitere Vorbereitung als wahrscheinlich und selbstverständlich vom Hörer zugegeben werden. Aber dem Dramatiker lag sehr daran, dies wichtige Ereignis schon vorher zu begründen. Schon vor der Brautnacht läßt er den Paris das Versprechen des Vaters erhalten, auch diesen dunklen Schatten wollte er noch über die große Liebeszene werfen, und er wollte das einbrechende Verhängnis recht deutlich und gemeinverständlich erklären.

Jetzt ist das Schicksal der Liebenden in die schwachen Hände des Pater Lorenzo gegeben. Bis dahin hat das Drama sorgfältig jedes Eindringen eines Zufalls ausgeschlossen, bis auf die kleinste Nebensache ist alles aus den Charakteren und Situationen erklärt. Jetzt lastet bereits ein ungeheures Geschick auf zwei Unglücklichen: vergossenes Blut, tödliche Familienfeindschaft, die heimliche Ehe, die Verbannung, die neue Brautwerbung; das alles drängt in der Empfindung den Hörer mit einem gewissen Zwange abwärts. Das Einführen kleiner erklärender Motive ist nicht mehr wirksam und nicht mehr nötig. So darf jetzt die List des kopflosen und unpraktischen Paters durch einen Zufall scheitern. Denn die Empfindung, daß es verzweifelt und höchst vermessen war, eine Lebende den unberechenbaren Zufällen eines Schlaftrunks und Begrabens auszusetzen, ist im Hörer so lebendig geworden, daß derselbe jetzt bereits einen unglücklichen Fall als das Wahrscheinliche betrachtet.

So wird die Katastrophe eingeleitet und begründet. Aber damit dem Hörer die Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang völlig schwinde, und damit die innere Notwendigkeit des Untergangs noch im letzten Augenblick die Bedeutung der unvermeidlichen Zufälle in der Totengruft überwache, muß Romeo noch vor der Gruft den Paris erschlagen.

Der Tod dieses fremden Mannes ist das letzte Motiv für den traurigen Ausgang der Liebenden. Selbst wenn Julia jetzt im günstigen Augenblick erwachte, der Pfad der Liebenden ist so mit Blut überflossen, daß ihnen ein Glück und Leben sehr unwahrscheinlich geworden ist.

Es war hier nur die Aufgabe, an wenigen Hauptsachen den Gegensatz zwischen innerer dramatischer Verbindung und epischem Bericht zu zeigen. Das Stück enthält noch eine Fülle anderer Motive und ist bis ins Kleinste hinab zweckvoll gefügt und durch feste Klammern verbunden.

Die innere Einheit einer dramatischen Handlung wird aber

nicht dadurch hervorgebracht, daß irgend eine Reihenfolge von Begebenheiten als Thaten und Leiden desselben Helden erscheint. Nie ist gegen ein großes Grundgesetz des dramatischen Schaffens öfter gefehlt worden als gegen dieses, auch von großen Dichtern. Und immer hat diese Mißachtung die Wirkungen auch genialer Kraft beeinträchtigt. Schon die Bühne der Athener litt darunter und schon Aristoteles suchte diesem Unrecht entgegenzutreten, indem er in seiner festen Weise aussprach: „die Handlung ist das Erste und Wichtigste, die Charaktere erst das Zweite“ — und: „die Handlung wird nicht dadurch einig, daß sie um Einen geht.“ — Vollends wir Neueren, welche am häufigsten durch das Reizvolle geschichtlicher Stoffe angezogen werden, haben dringende Veranlassung, an dem Satze festzuhalten, daß die Personalunion allein nicht genüge, die Begebenheiten in eine Einheit zu schließen.

Noch immer geschieht es, daß ein Dichter unternimmt, das Leben eines heldenhaften Fürsten vorzuführen, wie dieser sich mit seinen Vasallen entzweit, mit seinen Nachbarn und der Kirche herumschlägt und versöhnt, zuletzt in einem solchen Kampfe untergeht; der Dichter verteilt die Hauptmomente des historischen Lebens in die fünf Akte und drei Stunden eines Bühnendramas, setzt in Reden und Gegenreden politische Interessen und Parteistandpunkte auseinander, schiebt wohl oder übel eine Liebesepisode ein, und meint das geschichtliche Bild in ein poetisches verwandelt zu haben. Er ist zuverlässig nur ein mattherziger Verderber der Geschichte, kein Priester seiner stolzen Göttin. Was er geschaffen, ist nicht Geschichte, nicht Drama. Denn er hat allerdings einigen Forderungen seiner Kunst nachgegeben, er hat wichtige Ereignisse weggelassen, die ihm nicht paßten, hat den Charakter des Helden sich einfach und kunstgemäß zugerichtet, ist mit kleiner und großer That nicht sparsam gewesen, hat auch dem verwickelten Zusammenhang der historischen Begebenheiten hier und da einen erfundenen unter-

geschoben. Aber er hat durch alles dies eine Gesamtwirkung erreicht, welche in gutem Falle ein schwacher Abglanz jener erhabenen Wirkung ist, die das Leben des Helden bei guter Darstellung durch den Historiker hervorgebracht hätte. Und sein Irrthum war, daß er die historische Idee an die Stelle der dramatischen gesetzt hat.

Doch auch der Dichter, welcher würdiger von seiner Kunst denkt, ist vor geschichtlichen Stoffen in der Gefahr, eine falsche Einheit zu suchen. Der Geschichtschreiber hat ihn belehrt, daß die wechselnden Ereignisse des geschichtlichen Lebens oft durch Charaktereigentümlichkeiten erklärt werden, welche Erfolge sichern, ein Verhängnis heraufbeschwören. Gewaltig und Staunen erregend ist die Wirkung, welche der innere Zusammenhang eines geschichtlichen Lebens hervorbringt. Durch solche Gewalt des Wirklichen bestimmt, sucht der Dichter den innern Zusammenhang der Begebenheiten in dem charakteristischen Grundzuge des Heldenlebens zusammenzufassen. Der Charakter des Helden wird ihm das letzte Motiv zur Begründung der verschiedenen Wechselfälle eines tatenreichen Daseins. Ein deutscher Fürst z. B., der bei großer Kraft und hochsinnigem Wesen durch jähe Hestigkeit in Kämpfe und Niederlagen getrieben wird, der in herzfressenden Demütigungen, in der tieffsten Erniedrigung sein besseres Selbst wiederfindet, sich maßvoll erhebt, seinen hochfahrenden Stolz bändigt usw., ein solcher Charakter mag an sich alle Eigenschaften eines dramatischen Helden haben, das allgemeine Verständliche, Bedeutsame dringt vielleicht aus dem Zufälligen seines irdischen Daseins gewaltig hervor, auch das Geschick seines Lebens zeigt ein das menschliche Gemüt ergreifendes Verhältniß von Schuld und Strafe, er erscheint in der That als der hämmernde Schmied seines Glücks und Unglücks, Kern und Inhalt seines wirklichen Lebens mag einer poetischen Idee sehr ähnlich sein. Aber gerade vor solcher Ähnlichkeit soll der Dichter mißtrauisch anhalten. Er hat sich zunächst

zu fragen, ob er denn Gewaltigeres und Wirksameres durch seine Kunst geben könne, als die Geschichte selbst bietet. Ja, ob er überhaupt in der Lage sei, durch die Mittel seiner Kunst auch nur einen Teil der Wirkungen herauszubilden, welche er in dem historischen Stoffe vorausführend bewundert. Allerdings, er vermag den Charakter seines Helden zu vertiefen. Was in der Seele Heinrichs IV. arbeitete, als er nach Canossa zog und im Büßerhemd an der Schloßmauer stand, ist Geheimnis des Dichters, der Historiker weiß darüber wenig zu erzählen. Und auf solche Momente eines wirklichen Lebens hat der Dichter ein unveräußerliches Recht. Aber Wesen und Wandlungen des historischen Helden vollziehen sich nicht vorzugsweise in Momenten der persönlichen Vereinsamung, und was den Dichter gelockt hat, war gerade ein heldenhaftes Wesen, dessen ureigenes Gefüge an verschiedenen Ereignissen sich darstellte. Nun sind diese Ereignisse, welche der Historiker berichtet, sehr zahlreich. Der Dichter wird sich auf wenige der wichtigsten beschränken müssen. Er wird diese wenigen umformen müssen, um die Bedeutung hineinzulegen, die in Wirklichkeit der Zug des ganzen Lebens hat. Mit Erstaunen wird er sehen, wie schwer das ist, und wie sein Held selbst dadurch kleiner und schwächer wird, daß seine historische Idee sich an so Wenigem vollendet. Aber auch in der Darstellung dieser ausgewählten Ereignisse ist der Dichter wieder unendlich ärmer als der Geschichtschreiber. Für jedes seiner Momente braucht er eine erklärende Einleitung, er muß die Hannos und Ottos, die Rudolfe und Heinriche dem Zuhörer vorstellen, er muß ihre Angelegenheiten bis zu gewissem Grade anziehend machen, er wird zweis, dreimal im Stück anspannen und abwickeln, die Personen drängen und decken einander auf dem engen Raum, die aufschießende Teilnahme der Hörer wird immer wieder geknickt. Er wird mit Erstaunen die Erfahrung machen, daß Spannung des Hörers überhaupt nicht durch die Charaktere hervorgebracht

wird, wie interessant diese sein mögen, sondern nur durch das Gefüge der Handlung. Und er wird im besten Fall nichts weiter erreichen, als eine und die andere groß ausgeführte Szene mit echtem dramatischen Leben, welche einzeln steht in einer Sde von skizzenhaften kurzen Andeutungen; von verstümmelter Historie, schwingloser Erfindung. Das ist das gewöhnliche Aussehen moderner historischer Dramen.

Und wahrscheinlich ist der Dichter bei solcher Arbeit über zahlreiche schöne Stoffe, die in dem geschichtlichen Material lagen, hinweggefahren, ohne sie zu sehen. Ein ganzes politisches Menschenleben zu idealisieren, ist eine riesige Arbeit. Auch zyklische Dramen, Trilogie, Tetralogie mögen in den meisten Fällen dafür schwerlich genügen. Ein einziges historisches Moment vermag dem Dichter überreichen Stoff zu geben. Denn wie der Glaube da beginnt, wo das Wissen endet, so fängt die Poesie da an, wo die Geschichte aufhört. Was die Geschichte zu melden weiß, darf dem Dichter nichts sein als der Rahmen, in welchem er seine glänzenden Farben, die geheimsten Offenbarungen der Menschennatur hineinmalt; wie soll ihm dafür Raum und innere Freiheit bleiben, wenn er sich mit Darlegung einer Folge von geschichtlichen Ereignissen zerarbeitet? Schiller hat in seinen beiden größten historischen Stücken nur die geschichtliche Katastrophe, die letzten Szenen eines wirklichen Menschenlebens verwertet, und er hat für einen so kleinen historischen Ausschnitt im Wallenstein drei Dramen gebraucht. Möge man dies Beispiel beherzigen. Es ist wahr, Götz von Berlichingen wird immer für ein sehr liebenswertes Gedicht gehalten werden, weil die Reiteranekdoten, welche mit knappen kurzen Strichen vortrefflich dargestellt sind, den Leser fesseln, aber ein auf der Bühne wirkfames Drama ist das Stück nicht, ebensowenig Egmont, obgleich die üble Handlung desselben und die mangelhafte Charakterzeichnung des Helden durch die größere Ausführung eines bewegten Frauencharakters einigermaßen gut gemacht sind.

Den Deutschen ist die kunstlose Behandlung historischer Stoffe durch die epischen Überlieferungen unserer alten Bühne, vor allem durch Shakespear nahe gelegt worden. Seine historischen Dramen aus der englischen Geschichte, deren Bau wir, Richard III. ausgenommen, nicht nachahmen sollen, hatten doch eine weit andere Berechtigung. Damals gab es noch keine Geschichtschreibung, wie wir dieselbe fassen, und als der Dichter die einfachen Berichte seiner historischen Quellen zu künstlerischer Gestaltung benutzte, da arbeitete er noch aus dem Vollen und schloß seinem Volke in einer Anzahl von meisterhaften Charakterbildern die nächste Vergangenheit auf. Er selbst aber hat für seine Bühne den großen Fortschritt zu einer geschlossenen Handlung durchgemacht, und gerade ihm verdanken wir, seit er an die italienischen Novellenstoffe kam, das Verständnis, wie unerseßlich die edlen Wirkungen sind, welche eine einheitlich geordnete Handlung hervorbringt. Seine Römerdramen sind, wenn man einige Gewohnheiten seiner Bühne und etwa den dritten Akt von Antonius und Kleopatra abrechnet, Muster eines festen Baues. Wir tun nicht gut, nachzuahmen, was er überwunden hat.

Unleugbar ist im modernen Drama die Einwirkung des Charakters auf das Gefüge der Handlung stärker, als auf der Bühne des Altertums. Wie dem Germanen der erste Anreiz zum Schaffen häufig durch Charakterzüge eines historischen Helden kommt, wie die Zeichnung der Charaktere und ihre Darstellung durch unsere Schauspieler mehr Einzelzutaten und feinere Ausführung erhalten hat, als bei der griechischen Maskentragödie möglich war, so wird auch der Charakter der Helden stärkere Einwirkung auf den Bau der Handlung ausüben. Aber nur dadurch, daß wir mit größerer Freiheit die innerlich zusammenhängende einheitliche Handlung durch Charaktereigentümlichkeiten der Helden erklären dürfen. Fremd war solche Motivierung auch den Hellenen nicht. Schon

in einem der älteren Stücke des Aeschylos, in den Hiketiden, ist der schwankende Charakter des Königs von Argos so stark hervorgehoben, daß man deutlich erkennt, wie der Dichter in dem verlorenen folgenden Stück die Auslieferung der schutzfliehenden Danaiden darauf gegründet hat. Und Sophokles ist gerade darin Meister, einen Grundzug seiner Charaktere als bewegendes Motiv vorzustellen, so bei Antigone, Ilias, Odysseus. Ja Euripides ist sogar darin den Germanen noch ähnlicher als Sophokles, daß er auch Besonderheiten der Charaktere mit Behagen hervorhebt. Im ganzen aber war der epische Zwang der Fabel weit mächtiger als bei uns, die Personen wurden in der Regel nach dem Bedürfnis eines allbekannten, bereits fertigen Gewebes der Begebenheiten geformt, so Ugamemnon, Klytämnestra, Orestes. Das war dem Griechen ein Vorteil, uns würde es als Beschränkung erscheinen. Bei uns wird der Dichter nicht selten in die Lage kommen, daß sein Held sich eine Handlung sucht, als ein lichtstrahlender Mittelpunkt, der allem, was an ihn herangezogen wird, Beleuchtung gibt. Wir werden Tieferes und Geheimeres aus seinem Wesen erklären können. Aber wie sehr wir die Handlung nach seinen Bedürfnissen zurechten, sie wird immer nur aus Einzelheiten zusammengefügt sein dürfen, welche einer und derselben Begebenheit angehören, die vom Anfang bis zum Ende des Stückes reicht.

Unter den Griechen ist für uns Sophokles ein Meister in Handhabung dieser dramatischen Einheit, ganz gewissenlos dagegen Euripides. Wie Shakespeare in seinen ersten Stücken sich und uns allmählich, gegenüber der Bühne des sechzehnten Jahrhunderts, dies Gesetz aufschloß, ist gesagt. Von den Deutschen hält Lessing die Einheit sehr fest, auch Goethe in der kurzen Handlung des Clavigo und in den spätern Dramen, bei welchen er an die Bühne gedacht hat, in Tasso und Iphigenie. Schiller hat von Rabale und Liebe an dies Gesetz treu beobachtet; ist es ein Zufall, daß er es in seinen letzten Dramen, im Tell und

Im Demetrius, soweit man über diesen aus den erhaltenen Notizen urteilen darf, vernachlässigt? Wo er einmal an die Grenze des Erlaubten kam, geschah es nur wegen seiner Freude an Episoden und an Doppelhelden, wie in Carlos, Maria Stuart, Wallenstein.

Von den Stoffen machen die aus der epischen Sage genommenen nicht schwer, die Einheit der Handlung fest zu halten, aber ihre Handlung verträgt ungern dramatische Ausarbeitung der Charaktere. Die Novellenstoffe bewahren gut die Einheit der Handlung, aber die Charaktere werden leicht durch die verflochtene Handlung zu unfrei umhergeworfen oder durch Situationsschilderungen in der Bewegung gehemmt. Die historischen Stoffe bieten für Charakterzeichnung die schönsten und größten Aufgaben, aber es ist sehr schwer, aus ihnen eine gute Handlung zusammenzufügen.

Leicht steigert sich dem Dichter das Interesse an den Charakteren der Gegenspieler so hoch, daß auch diesen reichliche Einzelschilderung, eine teilnahmvolle Darlegung ihrer Strebungen und ihrer Kampfstimmung und ein besonderes Schicksal gegönnt wird. Dadurch zunächst entsteht für das Drama eine Doppelhandlung. Oder die Handlung des Stückes mag so beschaffen sein, daß zu ihrer Beleuchtung und Ergänzung eine Nebenhandlung wünschenswert wird, welche durch Darstellung gleichlaufender oder gegensätzlicher Verhältnisse die Hauptpersonen und ihr Tun und Leiden stärker abhebt. Verschiedene Einseitigkeiten des Stoffes können derartige Ergänzung wünschenswert machen. Ein Drama soll nicht den ganzen großen Kreis rührender und erschütternder Stimmungen durchlaufen, und es soll von seiner ersten Grundfarbe aus nicht in alle möglichen andern Farbentöne spielen; aber eine Abwechselung in den Stimmungen und bescheidene Farbengegensätze sind einem Drama ebenso nötig, wie einem figurenreichen Gemälde neben den Hauptlinien und Gruppen ein abstechender Schwung

in den Nebenlinien, gegenüber der Hauptfarbe Verwendung der abhängigen Ergänzungsfarben. Ein vorzugsweise finsterner Stoff macht die Einfügung heller Nebengestalten nötig. Zu den trostigen Charakteren der Iphigeneia und des Kreon sind die milderen Gegenbilder Ismene und Hämön erfunden, durch das Eintreten der Tekmessa erhält die Verzweiflung des Mias eine rührende Nebenfarbe, deren zauberischen Reiz wir noch heut empfinden. Der düstere pathetische Othello heischt ein Gegenspiel, in welchem etwas von der unumschränkten Freiheit des Humors sichtbar wird. Die finstere Gestalt Wallensteins und seiner Intriganten fordert gebieterisch die Einfügung des glänzenden Max.

Wenn aus diesem Grunde schon die Griechen ihre Dramen in einfache und in solche mit Doppelhandlung theilten, so haben die modernen Stücke die Erweiterung des Gegen- oder Nebenspiels zu einer Nebenhandlung noch weniger vermieden. Die Einflechtung derselben in die Haupthandlung geschah allerdings zuweilen auf Kosten der Gesamtwirkung. Die Germanen namentlich, welche immer geneigt sein werden, während der Arbeit auch die Bedeutung der Nebenpersonen mit herzlicher Wärme zu fassen, mögen sich vor einer zu weiten Ausdehnung der Nebenhandlung hüten. Schon Shakespeare hat sich einigemal dadurch die Wirkung des Dramas beeinträchtigt, am auffälligsten im Lear, in welchem die ganze Parallelhandlung des Hauses Gloster, nur lose mit der Haupthandlung verbunden und ohne besondere Liebe behandelt, den Fortschritt aufhält, das Ganze ohne Not herber macht. Daß dem Dichter in den beiden Dramen Heinrich IV. die Episoden zu einer Nebenhandlung heraufwuchsen, deren unsterblicher Humor die ernstesten Wirkungen des Stückes überglänzt, macht diese Dramen allerdings zu Lieblingen des Lesers. Daß aber die Gesamtwirkung auf der Bühne trotz dieses Zaubers nicht die entsprechende Gewalt hat, soll jeder Bewunderer Falstaffs zugeben. Nur nebenbei

sei bemerkt, daß in den Komödien Shakespeares die Doppelhandlung zum Wesen gehört, er suchte seinen Clowns das Episodische zu nehmen, indem er sie mit einer ernstern Handlung verflocht, Die gute Laune, welche aus ihren Szenen strahlt, muß zuweilen Härten des Stoffes verdecken; so muß z. B. die Bürgerwache über das peinliche Geschick der Hero weghelfen. Unter den deutschen Dichtern war Schiller am meisten in Gefahr, durch Doppelhandlungen sich zu stören; das zu mächtige Herauswachsen der Nebenhandlung beruht im Carlos und in der Maria Stuart darauf, daß seine Wärme für den Gegenspieler zu groß wird, im Wallenstein hat derselbe Grund das Stück bis zur Trilogie erweitert. Im Tell laufen sogar drei Handlungen nebeneinander.*)

Die Handlung hat die Aufgabe, uns den innern Zusammenhang einer Begebenheit darzustellen, wie er den Bedürfnissen des Verstandes und Herzens entspricht; was in dem rohen Stoffe nicht dazu dient, wird der Dichter wegzuwurfsen verpflichtet sein. Und es ist wünschenswert, daß er streng an diesem Grundsatz halte, nur das für die Einheit Unentbehrliche zu geben. Aber eine Abweichung davon wird er doch nicht vermeiden. Denn ihm werden nicht selten Abschweifungen wünschenswert, welche

*) Es ist ein schlechtes Hilfsmittel unserer Regisseure, die schwächste dieser Gruppen, die Familie Attinghausen, dadurch unschädlich zu machen, daß man so viel als möglich in ihren Rollen streicht, und diese durch schwache Schauspieler noch mehr herabdrückt. Der Schaden wird dadurch nur auffälliger. Entweder führe man das Stück Schillers so auf, daß man die von ihm beabsichtigten Wirkungen möglichst vollständig zur Geltung bringt; in diesem Fall besetze man gerade die drei öden Rollen, Freiherr, Rudenz, Bertha, mit guten Kräften. Unsere Schauspieler können dem Dichter, der so viel für sie getan hat, auch einmal ihren Dank zeigen. Oder man behandle den Tell, wie er am leichtesten auf unserer Bühne wirkt, dann streiche man die drei Rollen ganz, was mit sehr geringen Änderungen möglich ist.

die Farbe des Stückes in zweckmäßiger Weise verstärken, den Charakteren tiefern Inhalt verleihen, durch Eintragen einer neuen Farbe oder eines Gegensatzes die Gesamtwirkung steigern. Diese schmückenden Zutaten des Dichters heißen Episoden. Sie sind sehr verschiedener Art. Ein charakterisierendes Moment kann an einer Stelle, wo die Handlung eine kurze Ruhe erträgt, zu einem kleinen Situationsbilde erweitert werden, einem Helden kann Gelegenheit werden, den bedeutungsvollen Grundzug seines Wesens an einer Nebenperson anziehend darzulegen, eine Nebenrolle des Stückes kann durch reichere Ausführung zu einer anziehenden Figur erweitert werden. Bei bescheidener Verwendung, welche nicht Wichtigerem die Zeit wegnimmt, mögen sie ein Schmuck des Dramas werden. Und als Schmuckstücke hat sie der Dichter zu behandeln, durch feine Ausführung, saubere Arbeit dafür zu entschädigen, wenn sie doch einmal den Fortschritt verzögern. Die Episoden haben nach den Theilen des Dramas, in welchen sie erscheinen, verschiedene Aufgaben. Während sie im Anfange in die Rollen der Hauptpersonen eintreten, diese in ihrer Eigenart zu zeichnen, werden sie in dem letzten Theil als Erweiterungen derjenigen neuen Rollen geduldet, welche dem Forttreiben der Handlung eine kleine Hilfe gewähren, an jeder Stelle aber sollen sie als vorteilhafte Zutat empfunden werden.

Die Griechen faßten das Wort in etwas weiterer Bedeutung.*) Was in den Dramen des Sophokles den Zeitgenossen

*) Schon bei den Griechen hat das Wort *Episodion* eine kleine Geschichte. Es bezeichnete in der frühesten Zeit des Dramas die Überführung aus einem Chorgesang in den folgenden, also seit Einführung der Schauspieler zuerst die kurzen Reden, Botenszenen, Dialoge usw., welche die Übergänge und Motive für die neuen Stimmungen des Chors enthielten. Auch nach Erweiterung dieser recitierenden Theile blieb dem ausgebildeten Drama das Wort als alte Regiebezeichnung für jeden Theil des Dramas, der zwischen zwei Chorgesängen stand, es entspricht in dieser Bedeutung etwa unserem

Episode hieß, werden wir nicht mehr so nennen. Denn die geniale Kunst dieses großen Meisters besteht unter anderm darin, daß er die schmückenden Zutaten sehr innig seiner Handlung verflücht, zumeist um die Charaktere der Haupthelden durch Gegensätze in ein scharfes Licht zu setzen. So ist außer der unten erwähnten Szene der Ismene auch die Chrysothemis in der Elektra nach unserer Empfindung für die Haupthelden unentbehrlich, und nicht mehr Episode, sondern Teil der Handlung. Auch wo er eine Situation breiter ausmalt, wie im Anfange des Oedipus von Kolonos, entspricht solche Schilderung durchaus den Gewohnheiten unserer Bühnen. Fast ebenso steht Shakespeare zu seinen Episoden. Auch in denjenigen ernstesten Dramen Shakespeares, welche kunstvolleren Bau haben, sind fast in jedem Akte theils ausgeweitete Szenen, theils ganze Rollen

Akte, genauer unserer ausgeführten Szene. — In der Werkstatt der griechischen Dichter wurde es aber Bezeichnung derjenigen Teile der Handlung, welche der Dichter zur reicheren Gliederung, zur Belebung seines alten Mythenstoffes in freier Erfindung einfügte, z. B. in der Antigone jene Szene zwischen Antigone, Ismene und Kreon, in welcher die unschuldige Ismene sich für eine Mitschuldige der Schwester erklärt. Auch in dieser Bedeutung mochte das *Episodion* vielleicht den ganzen Raum zwischen zwei Chorgesängen füllen, in der Regel war es kürzer. Seine Stellen waren zumeist in der Steigerung, nur zuweilen in der Umkehr der Handlung, unserem zweiten und vierten Akt. — Da es in dieser Bedeutung kleine Stücke der Handlung bezeichnete, welche zwar aus den höchsten Lebensbedürfnissen des Dramas hervorgegangen sein konnten, aber für den Zusammenhang der Begebenheiten nicht unentbehrlich waren, und da seit Euripides die Dichter immer häufiger auf Effektszenen ausgingen, welche mit Idee und Handlung in lockerer Verbindung standen, so hing sich an das Wort allmählich die Nebenbedeutung einer unmotivierten und willkürlichen Einschaltung. In der Poetik ist das Wort in jeder der drei Bedeutungen gebraucht, z. B. Kap. XII, 5 ist es der Terminus des Regisseurs, Kap. XVII, 8—10 technischer Ausdruck des Dichters, Kap. X, 3 (der Ausgabe von G. Hermann) schließt es in der Nebenbedeutung.

von episodischer Ausführung; aber es ist so viel Schönes und daneben so viel für die Gesamtwirkung Zweckmäßiges hineingebannt, daß der strengste Regisseur unserer Bühne, der in der Notwendigkeit ist, an den Dramen zu kürzen, gerade diese Stellen fast niemals hinwegwischen wird. Mercutio mit seiner Fee Mab und die Scherze der Umme, die Unterhandlung Hamlets mit den Schauspielern und Hofleuten, sowie die Totengräberszene sind Beispiele, wie sie fast in allen Stücken wiederkehren. Fast überreichlich und mit scheinbarer Sorglosigkeit befestigt der große Künstler seine goldenen Zieraten an alle Teile des Stückes; wer aber daran geht, sie abzulösen, der findet sie eisenfest in das Gefüge des Ganzen eingewachsen. Von den Deutschen hat Lessing seine Episoden dem sorgfältigen Bau der Stücke mit einer ehrbaren Regelmäßigkeit eingefügt, nach eigener Methode, die auf seine Nachfolger übergegangen ist. Seine Episoden sind kleine Charakterrollen. Der Maler und die Gräfin Orsina in Emilia Galotti (die letzte das bessere Vorbild der Lady Milford), Riccault in Minna von Barnhelm, ja auch der Derwisch im Nathan wurden Muster für die deutschen Episoden des achtzehnten Jahrhunderts. Goethe hat sie in seinen regelmäßigen Dramen, Elavigo, Lasso, Iphigenie, nicht verwertet. Bei Schiller dagegen drängen sie sich überreich in jeder Form als Schilderungen, ausgeführte Situationen, als Nebencharaktere in die gefügte Handlung. Häufig sind auch sie durch besondere Schönheit gerechtfertigt, kluge Hilfsmittel für die hohe, langweilige Bewegung. Aber nicht immer. Denn einzelne derselben könnten wir gern missen, den Parricida im Tell, gerade weil bei ihm die verständige Absicht so auffällig wird, den schwarzen Ritter in der Jungfrau, nicht selten die ausgesponnenen Betrachtungen und Schilderungen in seinen Dialogszenen.

4. Wahrscheinlichkeit der Handlung.

Die Handlung des ernstesten Dramas soll wahrscheinlich sein.

Die poetische Wahrheit wird einem der Wirklichkeit entnommenen Stoff dadurch zuteil, daß derselbe, dem zufälligen Zusammenhange enthoben, einen allgemeinverständlichen Inhalt und Bedeutung erhält. In der dramatischen Poesie wird dies Umwandeln der Wirklichkeit in poetische Wahrheit dadurch hervorgebracht, daß die Hauptsachen durch eine ursächliche Verbindung zu innerer Einheit verbunden und alle Nebenerfindungen als wahrscheinliche und glaubliche Momente der dargestellten Begebenheiten begriffen werden. Aber nicht diese poetische Wahrheit allein ist im Drama nötig. Der Genießende gibt sich zwar der Erfindung des Dichters willig hin, er läßt sich Vor- aussetzungen eines Stückes gern gefallen und ist im ganzen sehr geneigt, dem erfundenen menschlichen Zusammenhang in der Welt des schönen Scheins beizustimmen; aber er vermag doch nicht ganz die Wirklichkeit zu vergessen, er hält an das poetische Gebilde, welches reizvoll vor ihm aufsteigt, das Bild der wirklichen Welt, in der er selbst atmet. Er bringt eine gewisse Kenntnis geschichtlicher Verhältnisse, bestimmte ethische und sittliche Forderungen an das Menschenleben, Ahnungen und sicheres Wissen über den Lauf der Welt mit vor die Bühne. Es ist ihm bis zu gewissem Grade unmöglich auf diesen Inhalt seines eigenen Lebens zu verzichten, zuweilen empfindet er lebhaft, wenn das poetische Bild damit in Widerspruch tritt. Daß Seeschiffe am Ufer von Böhmen landen, daß Karl der Große mit Kanonen schießt, erscheint unsern Zuschauern als eine Unrichtigkeit.

Daß dem Juden Shylock Gnade versprochen wird, wenn er ein Christ werde, verstößt gegen die sittlichen Empfindungen des Zuschauers, und er ist vielleicht nicht geneigt zuzugeben, daß

ein gerechter Richter so geurteilt habe. Daß Thoas, der so gebildet und würdig um die Priesterin Iphigenie wirbt, in seinem Lande Menschenopfer duldet, erscheint als ein innerer Widerspruch zwischen dem edlen Inhalt der Charaktere und den Voraussetzungen des Stückes und vermag vielleicht, wie klug der Dichter diesen vernunftwidrigen Bestandteil verdeckt, die Wirkung zu beeinträchtigen. Daß König Oedipus viele Jahre herrscht, ohne sich um den Tod des Laios zu kümmern, erschien vielleicht schon bei der ersten Aufführung des Stückes den Athenern als eine bedenkliche Voraussetzung.

Nun ist wohlbekannt, daß dies Bild der Wirklichkeit, welches der Zuschauer gegen das einzelne Drama hält, nicht in jedem Jahrhundert dasselbe bleibt, sondern durch jeden Fortschritt der menschlichen Bildung verändert wird. Das Verständniß vergangener Zeit, die sittlichen Forderungen, die gesellschaftlichen Verhältnisse sind nichts Feststehendes, jeder Zuhörer aber ist ein Kind seiner Zeit, jedem wird sein Erfassen des Gemeingültigen eingeschränkt durch seine Persönlichkeit und die Zeitbildung.

Und ferner ist klar, daß dies Bild von dem Leben der Wirklichkeit in jedem Menschen anders abgeschattet ist, und daß der Dichter, wie völlig und reich er die Bildung seines Geschlechtes in das eigene Leben aufgenommen habe, doch tausend verschieden gefärbten Auffassungen der Wirklichkeit gegenübersteht. Wohl, er hat den großen Beruf, seiner Zeit ein Apostel der freiesten und höchsten Bildung zu sein und ohne daß er sich lehrhaft gebärde, seine Hörer zu sich heraufzuziehen. Aber dem dramatischen Dichter sind dafür heimliche Schranken abgesteckt, er darf nicht über diese Schranken hinausgehen, er darf in vielen Fällen nichts von dem Raume leer lassen, den sie einschließen. Wo sie sich unsichtbar erheben, das kann in jedem einzelnen Fall nur durch Feingefühl und sichere Empfindung geahnt werden.

Die Wirkungen der dramatischen Kunst sind nämlich gesellige.

Wie das dramatische Kunstwerk in einer Verbindung mehrerer Künste, durch gemeinsame Thätigkeit zahlreicher Gehilfen dargestellt wird, so ist auch die Zuhörerschaft des Dichters eine Körperschaft aus vielen wechselnden Einzelwesen zusammengesetzt, und doch als Ganzes ein einheitliches Wesen, welches, wie jede menschliche Gemeinschaft, die einzelnen Teilnehmer mächtig beeinflusst, eine gewisse Übereinstimmung des Empfindens und der Anschauungen entwickelt, den einen heraufhebt, den andern hinabdrückt, Stimmung und Urtheil durch Gemeinsinn in hohem Grade ausgleicht. Dieser Gemeinsinn der Zuhörerschaft äußert sich fortwährend bei Aufnahme der dramatischen Wirkungen, er vermag die Kraft derselben außerordentlich zu steigern, er vermag sie ebenso sehr zu schwächen. Schwerlich wird sich der einzelne Hörer dem Einfluß entziehen, welchen ein theilnahmloses Haus, eine begeisterte Menge auf ihn ausüben. Wohl jeder hat empfunden, wie verschieden der Eindruck ist, den dasselbe Stück bei gleich guter Aufführung auf verschiedenen Bühnen vor einem anders zusammengesetzten Publikum macht. Beständig wird auch der Schaffende, vielleicht ohne sich dessen bewußt zu sein, durch die Auffassung bestimmt, welche er von Verstandniß, Geschmack, den gemüthlichen Bedürfnissen seiner Zuhörerschaft hat. Er weiß, daß er ihr nicht zu viel zumuten, nicht zu wenig bieten darf. Er wird also seine Handlung so einrichten müssen, daß sie einem guten mittleren Durchschnitt seiner Hörer nicht gegen die Voraussetzungen verstoße, welche diese aus dem wirklichen Leben vor die Bühne bringen, das heißt, er wird ihnen den Zusammenhang der Begebenheiten, Motive und Umrisse seiner Helden wahrscheinlich machen müssen. Gelingt ihm das mit dem Grundgewebe des Stücks, der Handlung und den Hauptlinien der Charaktere, so mag er den Hörern im übrigen die höchste Bildung und das feinste Verstandniß seiner Ausführung zutrauen.

Diese Rücksicht muß den Dichter meist da bestimmen, wo er

in Versuchung kommt, Fremdartiges und Wunderbares vorzuführen. Das Fremdartige reizvoll zu machen, ist sehr wohl möglich. Gerade die dramatische Kunst hat die reichsten Mittel, dasselbe zu erklären, seinen auch uns verständlichen Inhalt herauszuheben. Aber es ist dazu ein besonderer Aufwand von Kraft und Zeit nötig, und häufig wird die Frage berechtigt sein, ob die erzielte Wirkung die aufgewandte Zeit und die dadurch hervorgebrachte Einschränkung der Hauptsachen lohne. Namentlich der neuere Dichter, ohne ein fest begrenztes Gebiet der Stoffe, mitten in einer Kulturperiode, der überreiches Aufnehmen fremder Bilder eigen ist, kann verlockt werden, seinen Stoff aus den Bildungsverhältnissen einer dunklen Zeit, eines abgelegenen Volkes zu nehmen. Vielleicht ist ihm gerade das Fremdartige eines solchen Stoffes als besonders lohnend für scharf zeichnende Einzelschilderung erschienen. Schon eine genaue Betrachtung der deutschen Vorzeit oder der alten Welt bietet zahlreiche eigentümliche, dem Leben der Neuzeit fremde Zustände, in denen sich ein ergreifender und bedeutsamer Inhalt kundgibt, dem Kulturhistoriker von höchster Wichtigkeit. Für den Dichter wird dergleichen nur ausnahmsweise, bei sehr geschickter Behandlung, immer nur als ein Hilfsmittel, welches die Farbe verstärkt, zu verwenden sein. Denn nicht aus den Besonderheiten des Menschenlebens, sondern aus dem unsterblichen Inhalt desselben, aus dem, was uns mit der alten Zeit gemeinsam ist, erblühen ihm seine Erfolge. Noch mehr wird er vermeiden, solche fremde Völkerschaften aufzuführen, welche außerhalb der großen Kulturbewegung des Menschengeschlechtes stehen. Schon das Ungewohnte ihrer Sitten und Erscheinung, ihrer Tracht oder gar ihrer Hautfarbe zerstreut und erregt Nebenvorstellungen, welche für ernste Kunstwirkungen ungünstig sind. Denn in roher Weise wird dem Hörer die ideale Welt der Poesie mit einer Schilderung wirklicher Zustände verbunden, welche nur darum ein Interesse beanspruchen dürfen, weil sie wirklich

sind. Aber auch das innere Leben solcher Fremden ist für dramatischen Ausdruck besonders ungeeignet, denn ohne Ausnahme fehlt ihnen in Wirklichkeit die Fähigkeit, innere Gemütsvorgänge, wie sie unsere Kunst nötig hat, reichlich darzulegen. Und das Hineintragen einer solchen Bildung in ihre Seelen erregt in dem Hörer mit Recht das Gefühl einer Ungehörigkeit. Wer seine Handlung unter die alten Ägypter oder die heutigen Fellah, zu Japanern oder selbst Hindus verlegen wollte, der würde durch das fremde Volkswesen vielleicht ein ethnographisches Interesse aufregen, aber dieser neugierige Anteil an dem Seltsamen würde dem Hörer vor der Bühne die Theilnahme an dem etwaigen poetischen Inhalt nicht steigern, sondern durchkreuzen und beeinträchtigen. Es ist kein Zufall, daß nur solche Völker eine passende Grundlage für das Drama werden, welche in der Entwicklung ihres Gemütslebens so weit gekommen sind, daß sie selbst ein volksgemäßes Kunstdrama hervorbringen konnten, Griechen, Römer, die gebildeten Völker der Neuzeit. Neben ihnen etwa noch solche, deren Volksthum mit unserer oder der antiken Bildung enge verwachsen ist, wie die Hebräer, kaum noch die Türken.

Wie weit das Wunderbare für das Drama verwertet werden dürfe, darf auch uns Deutschen nicht zweifelhaft sein, auf deren Bühne der geistvollste und lebenswürdigste aller Teufel das Bürgerrecht erhalten hat. Die dramatische Poesie ist darin ärmer und reicher als ihre Schwestern, Lyrik und Epos, daß sie nur Menschen darzustellen vermag, und wenn man genauet zusieht, nur gebildete Menschen, diese aber tief und völlig, wie keine andere Kunst. Sie muß sogar geschichtliche Verhältnisse sich dadurch zurechten, daß sie ihnen einen Zusammenhang findet, der menschlicher Vernunft durchaus begreiflich ist; wie sollte sie Überirdisches verkörpern können?

Gesetzt aber, sie unternähme dergleichen, so vermag sie es nur insofern, als das Nichtmenschliche bereits durch die Ein-

bildungskraft des Volkes dichterisch zugerichtet, mit einer dem Menschen entsprechenden Persönlichkeit versehen, durch scharf ausgeprägte Züge bis ins Einzelne hinein verbildlicht ist. So gestaltet lebten in der griechischen Welt die Götter unter ihrem Volke, so schweben noch unter uns die herzlich zugerichteten Bilder vieler Heiligen der christlichen Legende, fast zahllose Schattengestalten aus dem Hausglauben der deutschen Urzeit. Nicht wenige unter diesen Phantasiegebilden haben durch Sage, Dichtung, Malerei und durch das Gemüt unseres Volkes, welches sich noch heut gläubig oder mißtrauisch mit ihnen beschäftigt, so reiche Ausbildung erhalten, daß sie auch den Schaffenden wie alte werthe Freunde während seiner Arbeit umgeben. Die Jungfrau Maria, Sanct Peter an der Himmelspforte, mehre Heilige, Erzengel und Engel, nicht zuletzt die ansehnliche Schar der Teufel leben in unserem Volke traulich gesellt zu weißen Frauen und dem wilden Jäger, zu Elfen, Riesen und Zwergen. Doch wie lockend die Farben schimmern, welche sie in ihrem Dämmerlicht tragen, vor der scharfen Beleuchtung der tragischen Bühne verflüchtigen sie sich doch in wesenlose Schatten. Denn es ist wahr, sie haben durch das Volk einen Anteil an menschlicher Empfindung und an den Bedingungen irdischen Lebens erhalten. Aber dieser Anteil ist nur epischer Art; für die dramatischen Gemütsvorgänge sind sie nicht gebildet. Das deutsche Volk läßt in einigen der schönsten Sagen die kleinen Geister beklagen, daß sie nicht selig werden können, d. h. daß sie keine menschliche Seele haben. Derselbe Unterschied, den schon im Mittelalter das Volk ahnte, hält sie der modernen Bühne in noch ganz anderer Weise fern, die inneren Kämpfe fehlen ihnen, die Freiheit fehlt zu prüfen und zu wählen, sie stehen außerhalb Sitte, Gesetz, Recht. Weder völliger Mangel an Wandelbarkeit, weder vollendete Reinheit, noch völlige Schlechtigkeit sind darstellbar, weil sie jede innere Bewegung ausschließen. Auch die Griechen empfanden das. Wenn die

Götter auf der Bühne mehr vorstellen sollten, als von der Maschine herab einen Befehl aussprechen, so mußten sie entweder ganz Menschen werden mit allem Schmerz und Zorn, wie Prometheus, oder sie sanken unter den Ubel der Menschennatur hinab, ohne daß der Dichter es verhindern konnte, zu starren Verallgemeinerungen in Liebe und Haß, wie Athene im Prolog des *Ilias*.

Während Götter und Geister im ernstesten Drama üblen Stand haben, gelingt es ihnen in der Komödie weit besser. Und die jetzt abgelebten Zauberpossen geben nur eine sehr blasse Vorstellung von dem, was unsere Geisterwelt bei launiger und humoristischer Darstellung einem Dichter sein könnte. Wenn die Deutschen erst für eine politische Komödie reif sein werden, dann wird man den Wert des unerschöpflichen Schatzes von Motiven und Gegensätzen benutzen lernen, welcher aus dieser Phantasiwelt für drollige Laune, politische Satire und humoristische Einzelschilderung zu heben ist.

Für das Gesagte ist der *Faust* und in ihm die Rolle des Mephistopheles der beste Beweis. Hier hat die Kraft des größten deutschen Dichters ein Bühnen-Problem geschaffen, welches eine Lieblingsaufgabe unserer Charakterspieler geworden ist. Jeder von ihnen sucht sich auf seine Weise mit der unlösbaren Aufgabe abzufinden, der eine holt die Maske des alten Holzschnittteufels heraus, ein anderer den kavalierrmäßigen Junker Voland, am besten wird die Sache noch dem Darsteller geraten, der sich begnügt mit Klugheit und Geist die feine Redekunst der Dialoge verständlich zu machen und in den drolligen Szenen Haltung und gute Laune zu zeigen. Der Dichter freilich hat es dem Schauspieler, an den er beim Schreiben überhaupt nicht dachte, besonders schwer gemacht, denn die Rolle schillert in allen Farben, von der treuherzigen Sprache des Hans Sachs bis zu den feinen Erörterungen eines Spinozisten, vom Grotesten bis in das Furchtbare. Und sieht man näher zu, wie die Darstellung dieses

Geistes auf der Bühne doch noch möglich wird, so ist der letzte Grund das Eintreten eines komischen Elements. Mephisto erscheint in einigen ernstern Situationen, aber er ist eine im großen Stil behandelte Lustspielfigur, und soweit er auf der Bühne wirkt, tut er es nach dieser Richtung.

Damit ist nicht gesagt, daß das Geheimnisvolle, menschlicher Vernunft Unergründliche ganz aus dem Gebiet des Dramas verbannt werden soll. Träume, Ahnungen, Prophezeiungen, Gespensterschauer, das Eindringen der Geisterwelt in das Menschenleben, alles, wofür in der Seele der Zuhörer noch eine gewisse Empfänglichkeit vorausgesetzt werden darf, mag der Dichter allerdings zu gelegentlicher Verstärkung seiner Wirkungen benutzen. Es versteht sich, daß er dabei zunächst die Empfänglichkeit seiner Zeitgenossen richtig zu schätzen hat, wir sind nicht mehr geneigt viel darauf zu geben, und nur sehr sparsame Verwendung zu Nebenwirkungen wird dem Schaffenden jetzt gebilligt werden. Shakespeare durfte dergleichen kleine Hilfsmittel mit größerem Behagen gebrauchen, denn in der Empfindung auch seiner gebildeten Zeitgenossen war die volkstümliche Überlieferung noch sehr lebendig und der Zusammenhang mit der Geisterwelt wurde allgemein weit anders aufgefaßt. Auch die seelischen Vorgänge eines unter schwerer Last ringenden Menschen waren nicht nur im Volke, selbst bei Unspruchsvollen anders beschaffen. Bei aufgeregter Furcht, Gewissenszweifeln, Reue stellte die Einbildungskraft das Bild des Furchtbaren noch als ein äußeres gegenüber, der Mörder sah den Ermordeten als Geist vor sich aufsteigen, er fühlte, in die Luft greifend, die Waffe, womit er die Untat geübt, er hörte die Stimmen toter Opfer in sein Ohr dringen. Shakespeare und seine Zuhörer faßten deshalb auch auf der Bühne den Dold Macbeths und die Geister Banquos, Cäsars, des alten Hamlet, der Schlachtopfer Richards III. weit anders auf als wir. Ihnen war dergleichen noch nicht ein bloßes herkömmliches

Symbolisiren der inneren Kämpfe ihrer Helden, eine zufällige kluge Erfindung des Dichters, der durch den gespenstigen Trödel seine Wirkungen unterstützt, sondern es war ihnen noch die notwendige landesübliche Weise, in welcher sie selbst Schauer, Entsetzen, Seelenkämpfe erfuhren. Das Grauen war nicht künstlich aus Annenerinnerungen aufgeregt, die Bühne stellte nur dar, was in ihrem eigenen Leben furchtbar gewesen war oder sein konnte. Denn wenn auch der junge Protestantismus die schwersten Kämpfe in das Gewissen der Menschen verlegt hatte, und wenn auch die Gedanken und leidenschaftlichen Stimmungen der erregten Seele bereits von jedem Einzelnen sorgfältiger und schärfer beobachtet wurden, die mittelalterliche Empfindungsweise war deshalb noch nicht ganz geschwunden. Darum durfte Shakespeare diese Art von Wirkungen häufiger anwenden und mehr von ihnen erwarten, als wir.

Aber er ist zugleich höchstes Muster, wie dergleichen sputhafte Gebilde künstlerisch für das Drama verwertet sein wollen. Wer Helden vergangener Jahrhunderte innerhalb der Lebensanschauung ihrer Zeit darzustellen hat, wird eine Unfreiheit und Abhängigkeit der Menschen von sagenhaften Gebilden nicht ganz verbergen; aber er wird sie so verwenden, wie Shakespeare seine Helden in den ersten Szenen des Macbeth, als Arabesken, welche Farbe und Stimmung der Zeit spiegeln und welche nur eine Veranlassung geben, das aus dem Innern des Helden herauszutreiben, was mit der für eine dramatische Gestalt notwendigen Freiheit in seiner eigenen Seele emporswächst.

Für die Arbeit des modernen Dichters ist zu bemerken, daß solche Hilfsmittel der Handlung vorzugsweise dienen, Farbe und Stimmung zu geben. Sie gehören also in den Ausgang des Dramas. Aber auch, wenn sie in die Wirkungen späterer Teile geflochten sind, wird unvermeidlich ihr Erscheinen schon im Anfange durch eine damit stimmende Färbung zu rechtfertigen und außerdem besonders genau zu begründen sein.

So ist das Erscheinen des schwarzen Ritters in der Jungfrau deshalb eine störende Zutat, weil die gespenstige Gestalt unvorbereitet aufsteigt und zu der glänzenden, gedankenreichen Sprache Schillers, zu Ton und Farbe des Stückes durchaus nicht paßt. Die Zeit und Handlung an sich hätte eine solche Erscheinung ganz wohl erlaubt, auch erschien er dem Dichter als ein Gegenbild zu der kriegerischen Himmelkönigin, welche Fahne und Schwert in das Drama liefert. Aber Schiller hat auch die Himmelkönigin nicht selbst vorgeführt, nur in seiner prächtigen Weise von ihr erzählen lassen. Hätte der Prolog die entscheidende Unterredung des Hirtenmädchens mit der Mutter Gottes in der Sprache und treuherzigen Haltung, wie sie der mittelalterliche Stoff nahe legte, dargestellt, so wäre auch dem späteren Erscheinen des bösen Geistes bessere Berechtigung geworden. Die Rolle ist übrigens auch in Tracht und Rede nicht vorteilhaft ausgestattet. Schiller verfügte mit bewundernswerter Meisterschaft über die verschiedenartigste historische Färbung, aber der Dämmererschein des Sagenhaften steht ihm, der immer in vollen Farben malt und, wenn ein spielender Vergleich erlaubt ist, leuchtendes Goldgelb und dunkles Himmelblau am liebsten verwendet, gar nicht an. Wundervoll hat dagegen Goethe, der unumschränkte Herr lyrischer Stimmungen, die Geisterwelt für die Farben des Faust verwendet, allerdings nicht zum Zweck einer Aufführung.

5. Wichtigkeit und Größe der Handlung.

Die Handlung des ersten Dramas muß Wichtigkeit und Größe haben.

Die Kämpfe der einzelnen Menschen sollen ihr innerstes Leben ergreifen, der Gegenstand des Kampfes soll nach allgemeiner Auffassung ein hoher sein, die Behandlung eine würdige.

Solchem Inhalt der Handlung müssen auch die Charaktere entsprechen, um eine große Wirkung des Dramas hervorzu- bringen. Ist die Handlung dem angeführten Gesetz gemäß zu- gerichtet und die Charaktere genügen nicht den dadurch erregten Forderungen, oder haben die Charaktere eine große und leidens- schaftliche Bewegung, während der Handlung diese Eigen- schaften fehlen, so wird das Mißverhältnis vom Hörer peinlich empfunden. Iphigeneia in Ullis hat bei Euripides einen In- halt, welcher die furchtbarsten menschlichen Seelenkämpfe für die Bühne liefert, aber die Charaktere sind, allenfalls mit Aus- nahme der Klytämnestra, schlecht erfunden, entweder durch unnötige Niedrigkeit der Gesinnung oder durch Kraftlosigkeit, oder durch unbegründete plötzliche Wandlungen oder Empfindung entstellt, so Agamemnon, Menelaos, Achilleus, Iphigeneia. Und wieder im Timon von Athen des Shakespeare hat zwar der Charakter des Helden von dem Augenblick, wo er in Bewegung gesetzt wird, eine immer steigende Energie und Kraft, welcher eine finstere Großartigkeit durchaus nicht fehlt, aber Idee und Hand- lung stehen im Mißverhältnis dazu. Daß ein warmherziger, vertrauensvoller Verschwender nach Verlust der äußern Güter durch Undank und Gemeinheit seiner frühern Freunde zum Menschenhasser wird, setzt Schwäche des eigenen Charakters und Erbärmlichkeit seiner Umgebung voraus, und diese Haltlosig- keit und Kläglichkeit aller dargestellten Verhältnisse verengt trotz großer Dichterkunst das Mitgefühl des Hörers.

Über auch die Umgebung, der Lebenskreis des Helden beeinflusst die Würde und Größe der Handlung. Wir fordern mit Recht, daß der Held, dessen Schicksal uns fesseln soll, einen starken, über das gewöhnliche Maß menschlicher Kraft hinausreichenden Inhalt habe. Dieser Inhalt seines Wesens liegt aber nicht nur in der Energie seines Wollens und der Bucht seiner Leidenschaft, sondern nicht weniger in einem reichlichen Anteil an der Bildung, Sitte, der geistigen Tüchtigkeit seiner Zeit. Er hat sich in wichtigen Beziehungen seiner Umgebung als überlegen darzustellen, und seine Umgebung muß so beschaffen sein, daß dem Hörer an ihr eine hohe Anteilnahme leicht wird. Es ist daher kein Zufall, daß eine Handlung, welche in vergangene Zeiten zurückgeht, immer die Kreise auffucht, in denen das wichtigste und größte Leben der Zeit enthalten war, die großen Angelegenheiten eines Volkes, das Leben seiner Führer und Beherrscher, diejenigen Höhen der Menschheit, welche nicht nur einen kräftigen geistigen Inhalt, sondern auch eine bedeutende Willenskraft entwickelten. Sind uns aus alter Zeit doch fast nur die Taten und Lebensschicksale solcher Herrschenden überliefert.

Bei Stoffen aus neuerer Zeit ändert sich allerdings das Verhältnis. Nicht mehr sind für uns die stärksten Leidenschaften, die höchsten inneren Kämpfe an Höfen, in politischen Herrschern allein zu erkennen. Ja nicht einmal vorzugsweise. Immer aber bleibt solchen Gestalten für das Drama gerade das ein Vorzug, was für ihr und ihrer Zeitgenossen Leben ein Unglück werden mag. Sie stehen auch jetzt noch freier zu dem Zwange, welchen die bürgerliche Gesellschaft auf den Privatmann ausübt. Sie sind nicht ganz in dem Grade wie der Privatmann dem bürgerlichen Gesetz unterworfen, und sie wissen das. In innern und äußern Kämpfen hat ihr eigenes Selbst nicht größeres Recht, aber größere Macht. So erscheinen sie als freier, stärkerer Versuchung ausgesetzt und stärkerer Selbstbestimmung fähig.

Dazu kommt, daß die Verhältnisse, in denen sie leben, und die verschiedenen Richtungen, nach denen sie wirken, einen Reichtum an Farben, die bunteste Mannigfaltigkeit an Gestalten darbieten. Endlich ist auch das Gegenspiel gegen ihre Person und gegen ihre Zwecke am tätigsten, und das Gebiet der Interessen, für welche sie leben sollen, umfaßt die höchsten irdischen Angelegenheiten.

Aber auch das Leben von Privatpersonen ist seit Jahrhunderten aus dem äußeren Zwange bestimmender Überlieferung herausgehoben, mit Adel und innerer Freiheit, mit kräftigen Gegensätzen und Kämpfen angefüllt. Überall, wo in der Wirklichkeit ein Kreis weltlicher Ziele und Handlungen von der Zeitbildung durchdrungen ist, vermag aus seiner Lebenslust ein tragischer Held heraufzuwachsen. Es kommt nur darauf an, ob ihm ein Kampf möglich ist, welcher nach der gemeingültigen Empfindung der Zuschauer ein großes Ziel hat und ob das Gegenspiel eine entsprechende, achtungswerte Tätigkeit entwickelt. Da aber die Wichtigkeit und Größe des Kampfes nur dadurch eindringlich gemacht werden kann, daß der Held die Fähigkeit besitzt, sein Inneres in großartiger Weise mit einer gewissen Reichlichkeit der Worte auszudrücken, und da diese Forderungen bei solchen Menschen, welche dem Leben der Neuzeit angehören, sich steigern, so wird auch dem modernen Helden auf der Bühne ein tüchtiges Maß seiner Zeitbildung unentbehrlich sein. Denn nur dadurch erhält er innere Freiheit. Deshalb sind solche Klassen der Gesellschaft, welche bis in unsere Zeit unter dem Zwang epischer Verhältnisse stehen, deren Leben vorzugsweise durch die Gewohnheiten ihres Kreises gerichtet wird, welche noch unter dem Druck solcher Zustände dahinstechen, die der Hörer übersieht und als ein Unrecht verurteilt, solche endlich, welche nicht vorzugsweise befähigt sind, Empfindungen und Gedanken schöpferisch in Rede umzusetzen, zu Helden des Dramas nicht gut verwendbar, wie kräftig auch

in diesen Naturen die Leidenschaft arbeite, wie naturwüchsig stark ihr Gefühl in einzelnen Stunden hervorbreche.

Aus dem Gesagten folgt, daß das Trauerspiel darauf verzichten muß, seine Bewegung auf Motive zu gründen, welche von der Empfindung der Zuschauer als kläglich, gemein oder als unverständlich verurteilt werden. Auch dergleichen Beweggründe vermögen einen Mann in den heftigsten Kampf mit seiner Umgebung zu treiben, aber die dramatische Kunst wird im ganzen betrachtet nicht imstande sein, solche Gegensätze zu verwerten. Wer aus Gewinnsucht raubt, stiehlt, mordet, fälscht, wer aus Feigheit ehrlos handelt, wer aus Dummheit und Kurzsichtigkeit, aus Leichtsinne und Gedankenlosigkeit kleiner und schwächer wird, als die Verhältnisse ihn fordern, der ist als Held eines ernstern Dramas völlig unbrauchbar.

Wenn vollends ein Dichter die Kunst dazu entwürdigen wollte, gesellschaftliche Verbildungen des wirklichen Lebens, Gewaltherrschaft der Reichen, die gequälte Lage Gedrückter, die Stellung der Armen, welche von der Gesellschaft fast nur Leiden empfangen, streitlustig und tendenzvoll zur Handlung eines Dramas zu verwerten, so würde er durch solche Arbeit wahrscheinlich die Theilnahme seiner Zuschauer lebhaft erregen, aber diese Theilnahme würde am Ende des Stückes in einer quälenden Verstimmung untergehen. Die Schilderung der Gemüths Vorgänge eines gemeinen Verbrechers gehört in den Saal des Schwurgerichts, die Sorge um Besserung der armen und gedrückten Klassen soll ein wichtiger Theil unserer Arbeit im wirklichen Leben sein, die Muse der Kunst ist keine barmherzige Schwester.

6. Bewegung und Steigerung der Handlung.

Die dramatische Handlung muß alles für das Verständniß Wichtige in starker Bewegung der Charaktere, in fortlaufender Steigerung der Wirkungen darstellen.

Die Handlung soll zunächst der stärksten dramatischen Bewegung fähig sein. Und diese Bewegung soll eine gemeinverständliche werden.

Es gibt große und wichtige Kreise menschlicher Thätigkeit, welche das Herausbilden eines hinreißenden Empfindens, Begehrens, Wollens nicht leicht machen, und wieder heftige Kämpfe, welche zwar die gewaltigsten inneren Vorgänge nach der Außenseite der Menschen treiben, bei denen aber der Gegenstand des Kampfes für Darstellung auf der Bühne wenig geeignet ist, obwohl auch ihm Wichtigkeit und Größe nicht fehlt. Ein staatskluger Fürst z. B., welcher mit den Gewalten seines Landes verhandelt, mit Nachbarn Krieg und Frieden schließt, wird vielleicht dies alles thun, ohne daß einmal eine leidenschaftliche Bewegung in ihm sichtbar wird, und wenn sie zutage kommt, als geheimes Verlangen, als Unwille gegen Andere, wird sie nur vorsichtig, wie in kurzen Wellen, bemerkbar werden. Aber auch wenn sie sein ganzes Wesen in dramatischer Spannung darzustellen gestattet, wird der Gegenstand seines Wollens, ein politischer Erfolg, ein Sieg, sich in dem Rahmen der Bühne nur sehr unvollständig und mangelhaft zeigen lassen. Und die Szenen, in welchen dieser Kreis irdischer Zwecke sich vorzugsweise bewegt, Staatsaktionen, Reden, Schlachten sind aus technischen Gründen nicht der bequemste Theil des Dramas. Auch von diesem Standpunkt aus muß davor gewarnt werden, den Stoff der politischen Geschichte auf die Bühne zu tragen. Allerdings sind die Schwierigkeiten, welche dies Gebiet der stärksten irdischen Thätigkeit darbietet, nicht unüberwindlich, aber

es gehört nicht nur ein gereifter Geist, auch ganz besondere Kenntniss der Bühne dazu, dergleichen gut zu machen. Nie aber wird der Dichter seine Handlung dadurch herabwürdigen, daß er sie zu einer doch nur unvollständigen und ungenügenden Auseinandersetzung solcher politischen Thaten und Ziele macht, er wird nur eine einzelne Handlung oder eine geringe Zahl derselben als Hintergrund benutzen dürfen, vor dem er das aufbaut, worin er dem Geschichtschreiber unendlich überlegen ist, die geheimsten Offenbarungen der Menschennatur in wenigen Persönlichkeiten und in den leidenschaftlichsten Beziehungen derselben zueinander. Versäumt er dies, so wird er auch nach dieser Richtung die Geschichte fälschen, ohne Poetisches zu schaffen.

Ein ganz ungünstiges Stoffgebiet sind die inneren Kämpfe, welche der Erfinder, Künstler, Denker mit sich und seiner Zeit zu bestehen hat. Auch wenn er eine reformatorische Natur ist, welche tausend anderen das Gepräge des eigenen Geistes aufzudrücken weiß, ja selbst wenn seine äußeren Schicksale ungewöhnlichen Anteil in Anspruch nehmen, wird der Dramatiker sich nicht gern entschließen, ihn als Helden einer Handlung aufzuführen. Ist die geistige Arbeit eines solchen Helden dem lebenden Geschlecht nicht genau bekannt, so wird der Dichter die Berechtigung seines Mannes erst durch kunstvolle Rede, durch wortreiche Ausführung und durch Darstellung eines geistigen Inhalts vorzuführen haben. Das mag ebenso schwierig sein als es undramatisch ist. Setzt der Dichter aber lebendige Theilnahme an solcher Persönlichkeit, Bekanntschaft mit den Ergebnissen ihres Lebens bei seinen Hörern voraus und benutzt er diesen Anteil, um ein Ereignis aus dem Leben solches Helden wert zu machen, so verfällt er einer andern Gefahr. Auf der Bühne hat das Gute, was man von einem Menschen voraus weiß, oder was von ihm berichtet wird, durchaus keinen Wert gegen das, was der Held auf der Bühne selbst tut. Ja gerade

die großen Erwartungen, welche der Hörer in diesem Falle mitbringt, mögen die unbefangene Aufnahme der Handlung beeinträchtigen. Und wenn es auch, wie bei volkstümlichen Helden wahrscheinlich ist, dem Dichter gelingt, durch eine bereits vorhandene Wärme für die Person des Helden die szenischen Wirkungen zu fördern, so verdankt er seinen Erfolg dem Anteil, welchen der Hörer mitbringt, nicht dem Anteil, den sich das Drama selbst verdient. Der Dichter wird also, wenn er gewissenhaft ist, nur solche Momente aus dem Leben des Künstlers, Dichters, Denkers verwerten dürfen, in denen der Held sich tätig und leidend ebenso bedeutend gegen Andere erweist, als er in seiner Arbeitsstube war. Es ist klar, daß das nur zufällig einmal der Fall sein wird, ebenso klar, daß es in solchem Falle wieder zufällig ist, ob der Held einen berühmten Namen trägt oder nicht. Deshalb ist die Verwertung von Anekdoten aus dem Leben solcher großen Männer, deren Bedeutung sich nicht in der Handlung selbst, sondern in der nicht darstellbaren Tätigkeit ihrer Werkstatt erweist, recht innerlich undramatisch. Das Große in ihnen ist nicht darstellbar, und was dargestellt wird, borgt die Größe des Helden von einem außerhalb des Stückes liegenden Moment seines Lebens. Die Persönlichkeit Shakespeares, Goethes, Schillers ist auf der Bühne noch übler daran, als in Roman und Novelle. Um so schlimmer, je genauer ihr Leben bekannt ist.

Allerdings ist die Ansicht darüber, was auf der Bühne darstellbar und wirksam sei, nicht zu allen Zeiten gleich, sowohl die nationale Gewohnheit, als die Einrichtung des Theaters bestimmen den Dichter. Wir haben durchaus nicht mehr die Empfänglichkeit der Griechen für epische Berichte, welche durch einen Boten auf die Szene getragen werden, wir sind schaufreudiger und wagen auf unserer Bühne auch die Nachbildung von Aktionen, welche der Bühne Athens trotz ihrer Maschinen, Flugwerke und ihrer perspektivischen Malerei

ganz unmöglich erschienen wären: Volksaufruhr, Kriegsführung und dergleichen. Und in der Regel wird der neuere Dichter geneigt sein, nach dieser Richtung eher zu viel als zu wenig zu tun.

Eher als dem Griechen mag ihm deshalb begegnen, daß durch die reiche Ausführung der Aktionen die innere Bewegung der Hauptfiguren übermäßig beschränkt wird, und daß ein wichtiger Übergang, eine folgenschwere Reihe von Stimmungen verschwiegen bleibt. Ein bekanntes Beispiel solcher Lücke ist im Prinzen von Homburg, gerade dem Stück, worin der Dichter eine der schwierigsten szenischen Aufgaben, die Disposition zu einer Schlacht und die Schilderung der Schlacht selbst, vorzüglich gelöst hat. Der Prinz hat seine Haft leicht genommen; als sein Freund Hohenzollern ihm die Nachricht bringt, daß sein Todesurteil zur Unterschrift vorliege, wird seine Stimmung allerdings ernst, und er beschließt die Verwendung der Kurfürstin zu erbitten. Und in der nächsten Szene stürzt der junge Held kraftlos, haltungslos zu den Füßen seiner Gönnerin, weil er auf dem Wege zu ihr, wie er erzählt, beim Fackelschein an seinem Grabe arbeiten sah; er fleht um sein Leben, wenn er auch schimpflich abgesetzt werde. Dieser unvermittelte Sprung zur feigen Todesfurcht verletzt an einem General auf das peinlichste. Er ist sicher an sich nicht unwahr, wenn wir auch von einem Feldherrn unter solchen Umständen ungern Haltlosigkeit ertragen. Und das Drama forderte die stärkste Niederdrückung des Helden, gerade die Mutlosigkeit ist der entscheidende Punkt des Stückes, zu dem der Held in seiner Befangenheit stürzen muß, um sich in dem zweiten Theil der Handlung würdig zu erheben. Es war deshalb eine Hauptaufgabe, die Herabstimmung einer jugendlichen Heldennatur bis zur Todesfurcht vorzuführen und zwar so, daß die Theilnahme des Hörers nicht durch Verachtung weggeblasen wurde. Das konnte nur durch genaueste Darstellung der innern Bewegungen bis zur aus-

brechenden Todesangst geschehen, an welche sich der Fußfall anschließen mochte, eine schwierige Aufgabe auch für starke Dichterkraft, aber sie mußte gelöst werden. Und schon hier sei eine kluge Regel erwähnt, die für den Dichter wie für den Schauspieler Geltung hat. Es ist verkehrt, über Teile der Handlung, welche aus irgend einem Grunde für das Stück notwendig sind, aber nicht die Eigenschaft dankbarer Momente haben, hinwegzuhasen; im Gegenteil muß an solchen Stellen die höchste technische Kunst angewendet werden, um das an sich Unbequeme dichterisch schön herauszuheben. Gerade vor dergleichen Aufgaben muß den Künstler das stolze Gefühl erfüllen, daß es für ihn keine unüberwindliche Schwierigkeit gibt.

Ein anderer Fall, in welchem das versäumte Herausstreiben einer Hauptwirkung auffällt, ist der dritte Akt von Antonius und Kleopatra. Freilich rührt ein Versäumnis bei Shakespeare weder von mangelhafter Einsicht noch von Flüchtigkeit her. Das Auffallende liegt hier darin, daß dem Stück der Höhenpunkt fehlt. Antonius hat sich von Kleopatra getrennt, mit Oktavian versöhnt, seine Herrschermacht wieder hergestellt. Der Hörer ahnt aber längst, daß er zur Kleopatra zurückfallen wird. Die innere Notwendigkeit dieses Rückfalls ist vom ersten Akt an reichlich motiviert. Demungeachtet fordert man mit Recht diesen verhängnisvollen Rückfall mit seinen leidenschaftlichen Bewegungen zu sehen, er ist der Punkt, auf welchen alles Vorhergehende gespannt hat, der alles Folgende, die Erniedrigung des Antonius bis zu feiger Flucht und seinen Tod erklären muß. Und doch wird er nur in kurzen Absätzen dargestellt, die Spitze der Handlung ist in viele kleine Szenen zerspalten. Und eine Einfügung in ausgeführter Szene war um so wünschenswerter, da auch die wichtige Begebenheit der Umkehr, jene Flucht des Antonius aus der Seeschlacht, nicht auf der Bühne vorgeführt, sondern nur durch den kurzen Bericht der Unterfeldherren und

das darauf folgende erschütternde Ringen des gebrochenen Helden anschaulich gemacht werden konnte. *)

Aber der Dichter hat selbstverständlich nicht die Aufgabe, jedes einzelne Moment, welches für den Zusammenhang der Handlung notwendig ist, durch die Aktion der Bühne als geschehend darzustellen. Ein solches Ausführen der Nebensachen würde die Grundzüge mehr verdecken als eindringlich machen, weil es wichtigerem die Zeit raubte; es würde auch die Handlung in zu viele Teile zersplittern und dadurch die szenische Wirkung beeinträchtigen. Auch auf unserer Bühne sind noch kleine epische Berichte über Ereignisse in lebendiger Darstellung

*) Durch diese Unregelmäßigkeit in Anordnung der Handlung, die zugleich wie ein Rückfall in die alten Gewohnheiten des englischen Volkstheaters aussieht, wird der Bau des Dramas gestört. Die durch Stoff und Idee gebotene Handlung war folgende: Erster Akt: Antonius bei Kleopatra und Trennung von ihr. Zweiter Akt: Versöhnung mit Cäsar und Wiederherstellung der Herrschermacht. Dritter Akt: Der Rückfall zur Ägypterin mit Höhepunkt. Vierter Akt: Innerer Verderb, Flucht und letztes Ringen. Fünfter Akt: Katastrophe des Antonius und der Kleopatra. Aber die Abweichung Shakespeares von dem regelmäßigen Bau hat einen tieferen Grund. Das innere Leben des verwüsteten Antonius hatte keinen großen Reichtum und bot dem Dichter in den Augenblicken der neuen Betörung wenig Anziehendes. Seine Lieblingsgestalt in dem Drama aber, Kleopatra, in deren Ausführung er seine höchste Meisterschaft bewährt hatte, war kein Charakter, der zu großen dramatischen Bewegungen geeignet war, die verschiedenen Szenen dieser Frau voll Leidenschaftlichkeit ohne Leidenschaft gleichen glänzenden Variationen desselben Themas. Sie ist in ihrem Verhältnis zu Antonius gerade oft genug von den verschiedensten Seiten geschildert, um das reiche Bild einer dämonischen Kokette zu bieten. Die Rückkehr des Antonius gab dem Dichter auch in Beziehung auf sie keine neue Aufgabe. Dagegen war die Erhebung dieses Charakters in verzweifelter Lage, unter den Schrecken des Todes für ihn ein fesselnder Vorwurf, und insofern mit Recht, weil gerade darin eine höchst eigenartige Steigerung desselben gegeben werden konnte. So opferte Shakespeare diesen

notwendig. Da sie immer Ruhepunkte der Handlung darstellen, wie aufgeregte auch der Verkünder sprechen möge, so gilt für sie das Gesetz, daß sie als Lösung einer kräftig erregten Spannung einzutreten haben. Der Zuschauer muß durch die lebendige Bewegung der dabei beteiligten Personen vorher angeregt sein. Die Länge der Erzählung ist sorgfältig zu übermachen, eine Zeile zu viel, die kleinste unnötige Ausführung kann Ermüdung verursachen. Die Erzählung ist, wenn sie breitere Einzelheiten enthält, in Absätze zu teilen, mit kurzen Zwischenreden zu versehen, welche die Stimmung der Beteiligten andeuten, und ist in kräftiger Steigerung des Inhalts und der Sprachweise zu arbeiten. Ein berühmtes Beispiel von vorzüglicher Anordnung ist der Bericht des schwedischen Hauptmanns im Wallenstein. Ein ausführlicher Bericht darf nicht an solchen Stellen stehen, wo die Handlung mitten in starker Bewegung abrollt.

Eine Art der Botenszenen ist die Schilderung eines hinter der Szene gedachten Ereignisses, wenn die Personen auf der Bühne als Beobachter dargestellt werden, also ein Vorführen der Aktion aus den Eindrücken, welche dieselbe in die Charaktere wirft. Diese Art des Berichtes gestattet leichter dramatische Bewegung; sie mag einer ruhigen Erzählung nahe stehen, sie

Szenen einen Teil der Handlung. Er warf die Momente des Höhepunktes und der Umkehr zusammen, indem er sie in kleinen Szenen andeutete, und räumte der Katastrophe zwei Akte ein. Für die Gesamtwirkung des Stückes bleibt das ein Übelstand. Wir verdanken ihm freilich die Todesszene Kleopatras im Grabmale, von dem vielen Außerordentlichen, was Shakespeare geschaffen hat, vielleicht das Erstaunlichste. — Daß die Nebenfiguren Oktavian und seine Schwester gerade auf der Spitze der Handlung dem Dichter wichtiger wurden als seine Hauptperson, rührt wohl daher, daß dem bejahrten Dichter überhaupt der einzelne Mensch, sein Glück und Leiden klein geworden war vor einer ahnenden und ehrfurchtsvollen Betrachtung des geschichtlichen Weltgefüges.

mag vielleicht die leidenschaftliche Erregung auf der Bühne hervorrufen oder steigern.

Die Gründe, aus denen der Dichter ein Geschehendes hinter die Szene verlegt, sind verschiedener Art. Zunächst veranlassen dazu unvermeidliche Vorgänge, welche ihrer Natur nach überhaupt nicht, oder nur durch ein umständliches Maschinenwesen darstellbar sind, so eine Feuersbrunst, so die erwähnte Seeschlacht, Volksgewühl, Kämpfe zu Fuß und Wagen, alles, wobei gewaltige Kräfte der Natur oder große Menschenmassen mit umfangreichen Bewegungen tätig sind. Die Wirkung solcher widerspiegelnden Eindrücke läßt sich außerordentlich unterstützen durch kleine szenische Andeutungen: Rufe von außen her, Signale, grellen Lichtschein, Donner und Blitz, Geschüßdonner und ähnliche Erfindungen, welche die Phantasie anregen und deren Zweckmäßigkeit von dem Hörer leicht erkannt wird. Am besten werden die Andeutungen und klugen Verweise auf ein Entferntes dann gedeihen, wenn sie menschliches Tun schildern; nicht so günstig stehen Darstellungen von seltenen Naturereignissen, Beschreibungen der Landschaft, alle Anschauungen, denen der Hörer vor der Bühne sich hinzugeben nicht gewöhnt ist; leicht mag in solchem Fall die beabsichtigte Wirkung deshalb verfehlt werden, weil das Publikum sich gegen Versuche, ungewohnte Täuschungen hervorzubringen, zu sträuben pflegt.

Diese Darstellung der abspiegelnden Eindrücke und das Verlegen eines Theils der Handlung hinter die Bühne hat aber für das Drama besondere Bedeutung in den Augenblicken, wo Furchtbares, Schreckliches, Entsetzliches dargestellt werden soll. Wenn freilich von dem Dichter der Gegenwart verlangt wird, daß er dem Beispiel der Griechen folge, den entscheidenden Augenblick einer furchtbaren That so viel als möglich züchtig hinter die Szene verlege und nur durch die Eindrücke sichtbar werden lasse, welche solche Augenblicke in die Seelen der Beteiligten werfen, so muß gegen diese Beschränkung zugunsten

neuerer Kunst Widerspruch erhoben werden. Denn eine imponierende Aktion ist zuweilen auf unserer Bühne von größter Wirkung und für die Handlung unentbehrlich. Erstens, wenn die dramatisch darstellbaren Einzelheiten der That Bedeutung für das Folgende gewinnen, ferner, wenn wir in solcher That die plötzlich eintretende Spitze eines zur Vollendung gekommenen inneren Vorganges erkennen, drittens, wenn nur durch das Anschauen der Handlung selbst die vollständige Überzeugung von dem Sachverhältnis beigebracht werden kann. Überfall, Totschlag, Mord, Gefechte, gewalttätiges Zusammenschlagen der Gestalten, an sich durchaus nicht die höchsten Wirkungen des Dramas, haben wir auf der Bühne nicht zu fürchten. Während die griechische Bühne aus der lyrischen Darstellung leidenschaftlicher Empfindungen sich entwickelte, ist die germanische aus der epischen Schilderung der Begebenheiten herausgekommen. Beide haben einige Überlieferungen ihrer ältesten Zustände bewahrt, die griechische blieb ebenso geneigt, die Augenblicke der That in den Hintergrund zu drücken, als die deutsche fröhlich war, Valgerei und Gewalttat abzubilden.

Wenn aber die Griechen heftigen Körperbewegungen, dem Schlagen, Anfassen, Ringen, Niederwerfen aus dem Wege gingen, so war vielleicht nicht die Vorsicht des Dichters, sondern das Bedürfnis des Schauspielers der letzte Grund. Die griechische Theatertracht war für gewaltsame Beugung des Körpers sehr unbequem, das Hinsinken eines Sterbenden im Kothurn mußte sorgfältig und allmählich geschehen, wenn es nicht lächerlich werden sollte. Und die Maske nahm jede Möglichkeit, die in den Augenblicken der höchsten Spannung unentbehrlichen Bewegungen im Antlitz darzustellen. Aeschylos scheint auch nach dieser Richtung einiges unternommen zu haben, der fluge Sophokles ging gerade so weit, als er durfte. Er wagte noch die Antigone aus dem Hain von Kolonos durch einen bewaffneten Haufen fortreißen zu lassen, aber er wagte nicht mehr in der

Elektra den Agisthos auf der Bühne zu töten, Orestes und Pylades müssen ihn mit gezogenem Schwert hinter die Szene verfolgen. Vielleicht empfand an dieser Stelle Sophokles so gut als wir, daß dies ein Übelstand war, eine Beschränkung, die durch Leder und Watte seiner Schauspieler, dann wohl auch durch ein religiöses Grauen, welches der Grieche vor dem Augenblick des Sterbens fühlte, auferlegt wurde. Denn dies ist eine der dramatischen Stellen, wo der Zuschauer sehen muß, daß sich die Handlung vollendet. Agisthos könnte, wenn auch von zwei Männern verfolgt, sich doch ihrer erwehren oder entfliehen usw.

Wir sind durch die größere Leichtigkeit und Energie unserer Mimet von solchen Rücksichten befreit, und zahlreich sind in unseren Stücken große und kleine Wirkungen, welche auf den höchsten Aktionsmomenten beruhen. Die Szene, in welcher Coriolan den Aufidius am Hausaltar des Volsters umarmt, erhält ihre volle Bedeutung erst durch die Schlachtszene des ersten Aktes, in welcher man die Gegner erbittert aufeinander losschlagen sieht. Notwendig ist der Kampf zwischen Percy und Prinz Heinrich. Und wieder wie unentbehrlich ist nach den Voraussetzungen in Rabale und Liebe der Tod der beiden Liebenden auf der Bühne; in Romeo wie unentbehrlich der Tod des Tybalt, des Paris und der beiden Liebenden vor den Augen der Zuschauer! Könnten wir es glauben, wenn Emilia Galotti hinter der Szene vom Vater erdolcht würde? Und wäre es möglich, die große Szene zu missen, in welcher Cäsar ermordet wird?

Dagegen gibt es wieder eine ganze Reihe von großen Wirkungen, welche hervorgebracht werden, wenn nicht die That selbst das Auge beschäftigt, sondern so verhüllt wird, daß die begleitenden Umstände die Einbildungskraft spannen und das Furchtbare durch jene Eindrücke empfinden lassen, welche in die Seele der Helden fallen. Überall wo Raum ist, die vorbereitenden

Momente einer That eindringlich zu machen und wo die That nicht in plötzlicher Erregung des Helden eintritt, endlich überall, wo es nützlicher ist, Grauen aufzuregen und zu spannen als aufgeregte Spannung kräftig zu lösen, wird der Dichter wohlthun, die That selbst hinter die Szene zu verlegen. Einige der stärksten dramatischen Wirkungen, welche es überhaupt gibt, verdanken wir solchen Verhüllungen. Wenn im Agamemnon des Aeschylos die gefangene Kassandra die einzelnen Umstände des Mordes, der im Hause geschieht, verkündet; wenn Elektra, während die Todeslaute der Klytämnestra auf die Bühne dringen, dem Bruder in die Szene zuruft: „Triff noch einmal!“ so ist die furchtbare Gewalt dieser Wirkungen allerdings niemals übertroffen worden. Nicht weniger großartig ist die Ermordung des Königs Duncan im Macbeth, die Schilderung der Gemüthszustände des Mörders vor und nach der That.

Für die Bühne der Germanen sind die Spannung, die unbestimmten Schauer, das Unheimliche und Aufregende, welche durch diese Verhüllung verhängnisvoller Thaten bei geschickter Behandlung hervorgebracht werden, vorzugsweise in aufsteigender Handlung zu verwerten. In dem rascheren Laufe und der heftigeren Erregung des zweiten Theils werden sie nicht ebenso leicht anwendbar sein. Beim letzten Ausgang der Helden nur in solchen Fällen, wo der Augenblick des Todes selbst auf der Bühne nicht darstellbar ist, wie Hinrichtung durch Schafott und militärische Strafvollstreckung eines Urtheils, und wo die Unmöglichkeit einer andern Lösung durch die unzweifelhaft stärkere Gewalt der tödenden Gegner selbstverständlich ist. Ein interessantes Beispiel dafür ist der letzte Akt des Wallenstein. Die finstere Gestalt Butlers, das Werben der Mörder, das Zusammenziehen des Reges um den Ahnungslosen ist in einer lange und stark anregenden Steigerung dem Zuschauer in die Seele gedrückt, nach solcher Vorbereitung wäre die Vorführung des Mordes selbst keine Verstärkung mehr; man sieht die Mörder

in das Schlafzimmer eindringen, das Krachen der lezten Thür, das Waffengerassel und die darauf eintretende plötzliche Stille erhalten die Einbildungskraft in derselben unheimlichen Spannung, welche den ganzen Akt färbt. Und das langsame Aufregen der Phantasie, die bangsame Erwartung und das letzte Verhüllen der That selbst passen wieder vortrefflich zu dem Träumerischen und Geheimnißvollen des inspirierten Helden, wie ihn Schiller gefaßt hat.

Der Dichter hat aber nicht nur darzustellen, auch zu verschweigen; zunächst gewisse unlogische Bestandteile des Stoffes, welche die größte Kunst nicht immer zu bewältigen vermag, — es wird bei Besprechung der dramatischen Stoffe davon die Rede sein. — Dann Widerwärtiges, Ekelhaftes, Gräßliches, das Schamgefühl Verletzendes, das vielleicht an dem rohen, sonst brauchbaren Stoffe hängt. Was nach dieser Richtung der Kunst widerwärtig sei, muß der Schaffende selbst empfinden, es kann nicht gelehrt werden.

Ferner aber hat der Dichter die Pflicht, seine Wirkungen vom Anfang bis zum Ende des Dramas zu steigern. Der Hörer ist nicht in jedem Teil des Stückes derselbe, er nimmt im Anfange mit Bereitwilligkeit und in der Regel mit geringen Ansprüchen das Gebotene hin, und sobald der Dichter ihm durch irgend eine ansehnliche Wirkung seiner Kraft, und durch Sprache und sichere Art der Charakterführung ein männliches Urtheil gezeigt hat, ist er geneigt, sich vertrauend seiner Leitung hinzugeben. Solche Stimmung hält etwa bis zum Höhepunkt des Stückes vor. Aber im weiteren Verlauf wird der Empfangende anspruchsvoller und seine Fähigkeit Neues aufzunehmen wird geringer, die genossenen Wirkungen haben stärker erregt, nach mancher Rücksicht gesättigt; mit der steigenden Spannung kommt die Ungeduld, mit der größern Zahl empfangener Eindrücke leichter die Ermattung. Danach hat der Dichter jeden Teil seiner Handlung einzurichten. Zwar was den Inhalt selbst

betrifft, so darf er bei richtiger Anordnung und erträglichem Stoff nicht um die wachsende Teilnahme besorgt sein. Wohl aber hat er dafür zu sorgen, daß die Ausführung allmählich größer und eindrucksvoller werde. Während die ersten Teile im allgemeinen leichte und kürzere Behandlung möglich machen und dem Dichter hier sogar die schwere Zumutung gemacht werden muß, vielleicht einmal eine große Wirkung abzukämpfen, fordern die letzten Akte vom Höhepunkt an ein Aufgebot aller seiner Mittel. Es ist gar nicht gleichgültig, wo eine Szene steht, ob ein Vöte im ersten oder im vierten Akte seine Erzählung vorträgt, ob ein Effekt den zweiten oder vierten Akt schließt. Mit weiser Vorsicht ist z. B. die Verschwörungsszene in Cäsar so kurz gehalten, um den Höhepunkt des Stückes und die große Zeltszene des vierten Aktes nicht zu beeinträchtigen.

Ein anderes Mittel, die Wirkungen zu steigern, liegt in der Mannigfaltigkeit der Stimmungen, welche aufgeregt werden, sowie der Charaktere, welche die Handlung fortbewegen. Jedes Stück hat, wie gesagt wurde, eine Grundstimmung, welche sich einem Akte oder einer Farbe vergleichen läßt. Von dieser maßgebenden Farbe aus aber ist ein Reichthum an Abschattungen sowohl als an Gegensätzen notwendig.

In vielen Fällen hat der Dichter allerdings nicht nötig, durch kühles Überlegen sich diese Notwendigkeit deutlich zu machen, denn es ist ein geheimnisvolles Gesetz alles künstlerischen Schaffens, daß ein Gefundenes seinen Gegensatz hervorruft, der Hauptcharakter seinen Gegenspieler, eine Szenenwirkung die abstechende andere. Zumal den Germanen ist es Bedürfnis, in alles, was sie schaffen, eine gewisse Gesamtheit ihres Empfindens liebevoll und sorgfältig hineinzutragen. Dennoch wird während der Arbeit die prüfende Beurteilung der Gebilde, welche mit Naturnotwendigkeit einander gefordert haben, wichtige Lücken ergänzen. Denn bei unsern figurenreichen Dramen ist leicht möglich, durch eine Nebenfigur einen

Farbenton einzufügen, welcher dem Ganzen sehr wohlthut. Schon bei Sophokles ist die Sicherheit und Zartheit, mit welcher er die Einseitigkeiten seiner Charaktere durch die geforderten Gegensätze ergänzt, in jeder Tragödie zu bewundern; dem Euripides ist dies Harmoniegefühl wieder sehr schwach. Alle großen Dichter der Germanen von Shakespeare bis Schiller schaffen nach dieser Richtung, im ganzen betrachtet, mit schöner Festigkeit, und wir begegnen bei ihnen nur selten einer Figur, welche nicht durch ihre Gegenspieler gefordert, sondern durch kalte Überlegung eingefügt ist, wie Parricida im Tell. Es ist eine von den Besonderheiten Kleists, daß die Ergänzungsbilder ihm undeutlich kommen; hie und da verlegt in den Grundlinien und Farben seiner Gestalten die Willkür.

Aus dem innerlichen Drange szenischer Gegensätze in der Handlung sind den Germanen die Liebeszenen der Tragödie entstanden, der lichtvolle und warme Theil, welcher in der Regel die rührenden Momente im Gegensatz zu den erschütternden der Haupthandlung umschließt. Die szenischen Kontraste werden aber nicht nur durch den verschiedenartigen Inhalt, auch durch den Wechsel von ausgeführten und verbindenden, von Szenen zweier und vieler Personen hervorgebracht. Bei den Griechen, deren Szenen sich nach Form und Inhalt in weit engerem Kreise bewegten, wird die Abwechslung auch dadurch bewirkt, daß die Szenen je nach ihrem Inhalt einen verschiedenen regelmäßig wiederkehrenden Bau erhalten, Dialogszenen und Votenszenen werden durch Pathoszenen unterbrochen, für jede dieser Arten bestand eine in der Hauptsache feste Form.

Und nicht nur der scharfe Kontrast, auch die Wiederholung desselben szenischen Motivs vermag eine erhöhte Wirkung hervorzubringen, sowohl durch den Parallelismus als durch die feinen Gegensätze zwischen ähnlichem. Der Dichter hat in diesem Fall mit besonderem Fleiß darauf zu achten, daß er in das wiederkehrende Motiv besondern Reiz lege und vor der Wieder-

holung die Spannung und Freude daran aufrege. Und er wird dabei ein Gesetz nicht vernachlässigen dürfen, daß auf der Bühne in dem spätern Teil der Handlung auch besonders seine Arbeit nicht leicht ausreicht, eine gesteigerte Wirkung durch Wiederholung bereits gebrauchter Effekte hervorzubringen, falls dieselben eine breitere Ausführung erhalten. Zumal dann ist Gefahr, wenn es besonderer Kunst der Darsteller bedarf, das wiederholte Motiv von einem vorausgegangenen kräftig abzuheben. Shakespeare liebt die Wiederholung desselben Motivs zur Verstärkung der Wirkungen. Ein gutes Beispiel ist die Schlaftrunkenheit des Lucius im Julius Cäsar, welche in der Verschwörungsszene den Gegensatz in den Stimmungen des Herrn und Dieners und den milden Sinn des Brutus zeigt, und in der großen Zeltscene fast wörtlich wiederholt wird. Der zweite Anschlag desselben Alfords hat hier die Erscheinung einzuleiten, sein weicher Mollklang erinnert den Hörer sehr schön an jene Unglücksnacht und die Schuld des Brutus. Ähnlich wirkt in Romeo und Julia sowohl durch Gleichklang als durch absteckende Behandlung die Wiederholung des Zweikampfes mit tödlichem Ausgang. Ferner im Othello die wiederkehrenden prächtigen Variationen desselben Themas in den kleinen Szenen zwischen Jago und Roderigo. Aber nicht immer ist es dem großen Dichter mit diesen Wirkungen geglückt. Schon die Wiederholung des Hegenmotivs in der zweiten Hälfte des Macbeth ist keine Verstärkung der Wirkung. Das Gespenstige widerstand wohl der breitem Ausführung an der zweiten Stelle. Ein sehr berühmtes Beispiel solcher Wiederholung ist die zweimalige Brautwerbung Richards III., die Szene an der Wahre und die Unterredung mit Elisabeth Rivers.*) Daß die Wiederholung

*) Die Szene ist aber durchaus nicht ganz wegzulassen, wie wohl geschieht. Auch die Kürzung muß den Gegensatz zu der ersten, die befehlende Härte des Tyrannen, die lauernde Feindschaft der Mutter und die Täuschung Richards durch eine von ihm verachtete Frau

hier als bedeutsamer Zug für Richard steht, und daß eine starke Wirkung bezweckt ist, wird schon aus der großen Kunst und breiten Ausführung beider Szenen deutlich. Auch ist die zweite Szene mit größter Liebe behandelt, der Dichter hat darin eine für ihn neue und feine Technik angewandt, er hat sie nach antikem Vorbild, Reden und Gegenreden gleich lang Vers gegen Vers gesetzt, gehalten. Und unsere Kritik pflegt wohl eine besondere Schönheit des Dramas aus dieser Szene zu erklären. In der That ist sie auf der Bühne ein Übelstand. Die ungeheure Handlung drängt bereits mit einer Gewalt zum Ende, welche dem Zuschauer die volle Empfänglichkeit für das ausgedehnte und kunstvolle Wortgefecht dieser Unterredung nimmt. — Ein ähnlicher Übelstand ist im Kaufmann von Venedig für unsere Zuhörer die dreimalige Wiederholung der Wahlszene am Kästchen; die dramatische Bewegung der beiden ersten Szenen ist gering und die Zierlichkeit in den Reden der Wählenden nicht reizvoll genug. Shakespeare durfte sich dergleichen rhetorische Feinheiten gern erlauben, weil sein dauerhafteres Publikum an gebildeter höfischer Rede besonderes Behagen fand.

hervorheben. Wollen unsere Regisseure nicht mehr dulden, so mögen sie etwa folgende Kürzung ertragen. Wenn man die Verse der Schlegel-Tied'schen Ausgabe von den Worten Richards: „Bleibt, gnädige Frau, ich muß ein Wort Euch sagen,“ bis zum Ende der Szene, den Worten Richards: „bringt meinen Liebeskuß, lebt wohl“ mit fortlaufenden Ziffern von 1—238 bezeichnet, so bleiben folgende Verse stehen: 1—3, 7—9, 54, 59, 60, 97—101, 103, 104, 113, 114, 123—128, 131, 133, 143—160, 210—221, 225, 225—227, 236—238.

7. Was ist tragisch?

Es ist bekannt, wie emsig seit Lessing der deutsche Dichter bemüht war, jene geheimnißvolle Eigenschaft des Dramas zu ergründen, welche man das Tragische nannte. Es sollte der Niederschlag sein, welchen die sittliche Weltanschauung des Dichters in dem Stücke abseht, und der Dichter sollte auch durch sittliche Wirkungen ein Bildner seiner Zeit werden; es sollte eine ethische Kraft sein, womit der Dichter Handlung und Charaktere zu füllen hat, und man war in diesem Fall nur verschiedener Meinung über das Wesen des dramatischen Ethos. Die Ausdrücke tragische Schuld, innere Reinigung, poetische Gerechtigkeit sind bequeme Schlagwörter der Kritik geworden, bei denen man so verschiedenes denkt. Darin aber war man einig, daß die tragische Wirkung des Dramas von der Art und Weise abhängt, wie der Dichter seine Charaktere durch die Handlung führt, ihnen das Schicksal zuteilt, den Kampf ihres einseitigen Begehrens gegen die widerstrebenden Kräfte leitet und endigt.

Da der Dichter seine Handlung frei zur Einheit fügt und diese Einheit dadurch hervorbringt, daß er die Einzelheiten der dargestellten Begebenheiten in vernünftigen innern Zusammenhang setzt, so ist allerdings klar, daß sich auch die Vorstellungen des Dichters von menschlicher Freiheit und Abhängigkeit, sein Verständnis des großen Weltzusammenhanges, seine Ansicht über Vorsehung und Schicksal in einer poetischen Erfindung ausdrücken müssen, welche Tun und Leiden eines bedeutenden Menschen in großen Verhältnissen aus dem Innern desselben herleitet. Es ist ferner deutlich, daß dem Dichter obliegt, diesen Kampf zu einem Schluß zu führen, welcher die Humanität und Vernunft der Hörer nicht verletzt, sondern befriedigt. Und daß es für die gute Wirkung seines Dramas durchaus nicht gleichgültig ist, ob er sich bei Herleitung der Schuld aus dem Innern

des Helden und bei Herleitung der Vergeltung aus dem Zwange der Handlung als ein Mann von gutem Urtheil und richtiger Empfindung bewährt. Aber ebenso deutlich ist, daß Empfindung und Urtheil der Dichter in den verschiedenen Jahrhunderten ungleich, und in den einzelnen Dichtern nicht in gleicher Weise abgestuft sein werden. Offenbar wird derjenige nach der Ansicht seiner Zeitgenossen am besten das Schicksal seiner Helden leiten, der in seinem eigenen Leben hohe Bildung, umfassende Menschenkenntnis und einen männlichen Charakter entwickelt hat. Denn was aus dem Drama herausleuchtet, ist nur der Abglanz seiner eigenen Auffassung der größten Weltverhältnisse. Es läßt sich nicht lehren, es läßt sich nicht in das einzelne Drama hineinsetzen, wie eine Rolle oder Szene.

Deshalb wird hier als Antwort auf die Frage, wie ein Dichter seine Handlung zusammenfügen müsse, damit sie in diesem Sinne tragisch werde, der ernst gemeinte Rat gegeben, daß er darum wenig zu sorgen habe. Er soll sich selbst zu einem tüchtigen Mann machen, dann mit fröhlichem Herzen an einen Stoff gehen, welcher kräftige Charaktere in großem Kampf darbietet, und soll die wohlklingenden Worte Schuld und Reinigung, Läuterung und Erhebung, andern überlassen. Es ist zuweilen unklarer Mohn, in ehrwürdige Schläuche gefüllt. Was in Wahrheit dramatisch ist, das wirkt in ernster starkbewegter Handlung tragisch, wenn der ein Mann war, der es schrieb; wo nicht, zuverlässig nicht.

Der eigene Charakter des Dichters bestimmt im Drama hohen Stils weit mehr die höchsten Wirkungen, als bei irgend einer andern Kunstgattung. Aber der Irrtum früherer Kunstanschauungen war, daß sie nur aus Moral oder Ethos des Dramas die eigentümliche Gesamtwirkung desselben zu erklären suchten, an welcher Wortklang, Gebärde, Tracht und noch vieles andere Anteil haben.

Vom Dichter wird das Wort tragisch in zwei verschiedenen

Bedeutungen gebraucht; es bezeichnet zuerst die eigentümliche Gesamtwirkung, welche ein gelungenes Drama großen Stils auf die Seelen der Hörer ausübt, und zweitens eine bestimmte Art von dramatischen Wirkungen, welche an gewissen Stellen des Dramas entweder nützlich oder unentbehrlich sind. Die erstere ist die physiologische Bedeutung des Ausdrucks, die zweite eine technische Bezeichnung.

Schon den Griechen war ein Eigentümliches in der Gesamtwirkung des Dramas sehr wohl bekannt. Aristoteles hat die besonderen Einflüsse der dramatischen Wirkungen auf das Leben der Zuschauer scharf beobachtet und so gut als eine charakteristische Eigenschaft des Dramas begriffen, daß er sie in seine berühmte Begriffsbestimmung der Tragödie aufnahm. Diese Erklärung: „die Tragödie ist die künstlerische Umbildung einer würdigen und einheitlich abgeschlossenen Begebenheit, welche Größe hat“ usw., schließt mit den Worten: „und sie bewirkt durch Erregung von Mitleid und Furcht die Katharsis solcher Gemütsbewegungen.“ Ausführlich erklärt er an anderer Stelle (Rhetorik II, 8), was Mitleid sei und wodurch dasselbe erregt werde. Mitleidserregend ist ihm das ganze Gebiet menschlicher Leiden, Zustände und Handlungen, deren Beobachtung das hervorbringt, was wir Rührung und Erschütterung nennen. Das Wort Katharsis aber, welches als ein Ausdruck der alten Heilkunde die Ableitung von Krankheitsstoffen, als Ausdruck des Götterdienstes die durch Sühnung hervorgebrachte Befreiung des Menschen von Befleckendem bezeichnete, ist ein offenbar von ihm geschaffener Kunstausdruck für die eigenartige Wirkung der Tragödie auf die Hörer. Diese besonderen Wirkungen, welche der scharfsinnige Beobachter an seinen Zeitgenossen wahrnahm, sind nicht mehr ganz dieselben, welche die Aufführung eines großen dramatischen Kunstwerks auf unsere Zuschauer ausübt, aber sie sind ihnen nahe verwandt, und es lohnt, den Unterschied zu beachten.

Wer je an sich selbst die Wirkungen einer Tragödie beobachtet hat, der muß mit Erstaunen bemerken, wie die Rührung und Erschütterung, welche durch die Bewegung der Charaktere verursacht wird, verbunden mit der mächtigen Spannung, welche der Zusammenhang der Handlung hervorbringt, das Nervenleben ergreifen. Weit leichter als im wirklichen Leben rollt die Träne, zuckt der Mund; dieser Schmerz ist aber zugleich mit kräftigem Wohlbehagen verbunden; während der Hörer Gedanken, Leiden und Schicksale der Helden mit einer Lebendigkeit nachempfindet, als ob sie seine eigenen wären, hat er mitten in der heftigsten Erregung die Empfindung einer unumschränkten Freiheit, welche ihn zugleich hoch über die Ereignisse heraushebt, durch welche seine Fähigkeit, Eindrücke aufzunehmen, vollständig in Anspruch genommen scheint. Er wird nach dem Fallen des Vorhangs trotz der starken Anstrengung in welche er durch Stunden versetzt war, eine Steigerung seiner Lebenskraft wahrnehmen, das Auge leuchtet, der Schritt ist elastisch, jede Bewegung fest und frei. Auf die Erschütterung ist ein Gefühl von freudiger Sicherheit gefolgt, in den Empfindungen der nächsten Stunde ist ein edler Aufschwung, in seiner Wortfügung nachdrückliche Kraft, die gesamte eigene Produktion ist ihm gesteigert. Der Glanz großer Anschauungen und starker Gefühle, der in seine Seele gezogen, liegt wie eine Verklärung auf seinem Wesen. Diese merkwürdige Ergriffenheit von Leib und Seele, das Herausheben aus den Stimmungen des Tages, das freie Wohlgefühl nach großen Aufregungen ist genau das, was bei dem modernen Drama der Katharsis des Aristoteles entspricht. Es ist kein Zweifel, daß solche Folge szenischer Aufführungen bei den fein beanlagten Hellenen nach einer zehnstündigen Anspannung durch die stärksten Wirkungen gesteigerter und auffallender zutage kam.

Die erhebende Einwirkung des Schönen auf die Seele ist keiner Kunst ganz fremd, aber das Besondere, welches durch

die Verbindung von Schmerz, Schauer und Behagen mit einer starken Anspannung der Phantasie und Urteilskraft und durch die hohe Befriedigung unserer Forderungen an einen vernünftigen Weltzusammenhang hervorgebracht wird, ist der dramatischen Dichtkunst allein eigen. Auch die durchdringende Stärke dieses dramatischen Effekts ist bei der Mehrzahl der Menschen größer als die Stärke der Wirkungen, welche durch andere Künste ausgeübt werden. Nur die Musik vermag noch heftiger das Nervenleben zu beeinflussen, aber die Erschütterungen, welche der Ton hervorruft, fallen vorzugsweise in das Gebiet der unmittelbaren Empfindung, welche sich nicht zum Gedanken verklärt, sie sind mehr verzücht und weniger verzgeistigt.

Allerdings sind die Wirkungen des Dramas bei uns nicht mehr ganz dieselben wie zur Zeit des Aristoteles. Und er selbst erklärt uns das. Er, der so gut wußte, daß die Handlung die Hauptsache im Drama sei und daß Euripides seine Handlungen übel zusammenfüge, nennt diesen doch den am meisten tragischen Dichter, d. h. den, welcher die einem Drama eigentümlichen Wirkungen am stärksten hervorzubringen wußte. Uns aber macht kaum ein Stück des Euripides starke Gesamtwirkung, wie sehr die Seelenstürme der Helden in einzelnen seiner bessern Dramen erschütterten. Woher kommt diese Verschiedenheit der Auffassung? Euripides war Meister in Darstellung der leidenschaftlichen Bewegung, mit zu geringer Rücksicht auf die scharfe Ausprägung der Personen und auf den vernünftigen Zusammenhang der Handlung. Den Griechen aber war ihr Drama aus einer Verbindung der Musik und Lyrik herausgekommen, es bewahrte über Aristoteles hinaus einiges aus seiner ersten Jugend. Der musikalische Bestandteil dauerte nicht nur in den Chören, auch dem Helden steigerte sich auf Höhepunkten die rhythmisch bewegte Sprache leicht zum Gesange und die Höhepunkte waren häufig durch breit ausgeführte Pathosscenen be-

zeichnet. Der Gesamteindruck der alten Tragödie stand also zwischen dem unserer Oper und unseres Dramas, vielleicht der Oper noch näher, er behielt etwas von dem gewaltig Aufwühlenden der Musik.

Dagegen war in der antiken Tragödie eine andere Wirkung nur unvollständig entwickelt, welche unserem Trauerspiel unentbehrlich ist. Die dramatischen Ideen und Handlungen der Griechen entbehrten eine vernünftige Weltordnung, d. h. eine Fügung der Begebenheiten, welche aus der Anlage und der Einseitigkeit der dargestellten Charaktere vollständig erklärt wird. Wir sind freiere Männer geworden, wir erkennen auf der Bühne kein anderes Schicksal an, als ein solches, das aus dem Wesen der Helden selbst hervorgeht. Der moderne Dichter hat dem Zuschauer die stolze Freude zu bereiten, daß die Welt, in welche er ihn einführt, durchaus den idealen Forderungen entspricht, welche Gemüt und Urtheil der Hörer gegenüber den Ereignissen der Wirklichkeit erheben. Menschliche Vernunft erscheint in dem neueren Drama als einig und eins mit dem Göttlichen, alles Unbegreifliche der Weltordnung nach den Bedürfnissen unseres Geistes und Gemüthes umgebildet. Und diese Eigentümlichkeit der Handlung verstärkt allerdings dem Zuschauer der besten neueren Dramen die schöne Klarheit und fröhliche Gehobenheit, sie hilft, ihn selbst auf Stunden größer, freier, edler zu machen. Dies ist der Punkt, wo der Charakter des modernen Dichters, seine freie Männlichkeit, größeren Einfluß auf die Gesamtwirkung ausübt, als im Altertum.

Diese Einheit des Göttlichen und Vernünftigen suchte auch der attische Dichter, aber ihm wurde schwer sie zu finden. Allerdings leuchtet dies freie Tragische auch in einzelnen Dramen des Alterthums auf. Und das ist erklärlich. Denn die Lebensgesetze des poetischen Schaffens bestimmen den Schaffenden, lange bevor die Kunstbetrachtung Formeln dafür gefunden hat, und in seinen besten Stunden mag der Dichter eine innere

Freiheit und Größe erhalten, welche ihn weit über die Beschränk-
 heiten seiner Zeit hinaushebt. Sophokles leitet einige Male
 in fast germanischer Weise Charakter und Schicksal seiner Helden.
 Im ganzen aber kamen die Griechen nicht über eine Gebunden-
 heit hinaus, welche uns auch bei der stärksten Kunstwirkung
 als ein Mangel erscheint. Schon das epische Gebiet ihrer Stoffe
 war für eine freie Leitung der Heldengeschicke durchaus un-
 günstig. Von außen greift ein unverständliches Schicksal in die
 Handlung ein, Weissagungen und Orakelsprüche wirken auf den
 Entschluß, zufälliges Unglück schlägt auf die Helden, Untaten
 der Eltern bestimmen auch das Schicksal der spätern Nach-
 kommen, die Personifikationen der Gottheit treten als Freunde
 und Feinde in die Handlung ein, zwischen dem, was ihren
 Zorn aufregt, und den Strafen, welche sie verhängen, ist nach
 menschlichem Urtheil nicht immer ein Zusammenhang, noch
 weniger ein vernünftiges Verhältniß. Die Einseitigkeit und
 Willkür, mit welcher sie herrschen, ist furchtbar und beängstigend,
 auch wo sie sich einmal mild versöhnen, bleiben sie ein Fremdes.
 Solcher kalten Übermacht gegenüber ist demüthige Bescheiden-
 heit des Menschen die höchste Weisheit. Wer fest auf sich selbst
 zu stehen meint, der verfällt am ersten einer unheimlichen Ge-
 walt, welche den Schuldigen wie den Unschuldigen vernichtet.
 Bei dieser Auffassung, welche im letzten Grunde traurig, finster
 zermalmend war, blieb dem griechischen Dichter nur das Mittel,
 auch in die Charaktere seiner unstreien Helden etwas zu legen,
 was einigermaßen das Furchtbare, das sie zu leiden hatten,
 erklärte. Und die große Kunst des Sophokles zeigt sich unter
 anderem auch in dieser Färbung seiner Personen. Aber nicht
 immer reicht die weise Fügung seiner Charaktere hin, um den
 Verlauf ihres Schicksals zu begründen: sie bleibt nicht selten
 ein unzureichendes Motiv. Die Größe, welche die antiken Dichter
 hervorbrachten, lag zunächst in der Stärke der Leidenschaften,
 dann in dem Ungeheuern der Kämpfe, durch welche ihre Helden

niedergeworfen wurden, endlich in der Strenge, Härte und Schonungslosigkeit, mit welcher sie die Charaktere handeln und leiden machten.

Die Griechen aber fühlten sehr gut, daß es nicht ratsam sei, den Zuschauer nach solchen Wirkungen von den Gebilden der schönen Kunst zu entlassen. Sie schlossen deshalb die Auf- führung des Tages mit einer Parodie, in welcher sie die ernstesten Helden der Tragödie mit übermütigem Scherz behandelten und die Kämpfe derselben launig nachbildeten. Die Satyrspiele waren ein äußerliches Mittel, um die Erfrischung hervorzu- bringen, welche für uns in den Wirkungen der Tragödie selbst liegt.

Aus diesen Gründen gilt von jener Begriffsbestimmung des Aristoteles der letzte Satz nicht ohne Einschränkungen für unser Drama. Ihm wie uns ist Hauptwirkung des Dramas die Entladung von den trüben und beengenden Stimmungen des Tages, welche uns durch den Jammer und das Furchter- liche in der Welt kommen. Aber wenn er diese Befreiung — an anderer Stelle — dadurch zu erklären weiß, daß der Mensch das Bedürfnis habe, sich gerührt und erschüttert zu sehen, und daß die gewaltige Befriedigung und Sättigung dieses Be- dürfnisses ihm innere Freiheit gebe, so ist diese Erklärung zwar auch für uns nicht unverständlich, aber sie nimmt als den letzten innern Grund dieses Bedürfnisses pathologische Zustände an, wo wir fröhliche Rührigkeit der Hörer erkennen.

Denn der letzte Grund jeder großen Wirkung des Dramas liegt nicht in dem Bedürfnis des Hörers, lebend Eindrücke aufzunehmen, sondern in seinem unablässigen Drange zu schaffen und zu bilden. Der dramatische Dichter zwingt den Hörer zum Nachschaffen. Die ganze Welt von Charakteren, von Leid und Schicksal muß der Hörende in sich selbst lebendig machen; während er mit höchster Spannung aufnimmt, ist er zugleich in stärkster und schnellster schöpferischer Thätigkeit. Eine ähnliche Wärme

und beglückende Heiterkeit, wie sie der Dichter im Schaffen empfand, erfüllt auch den nachschaffenden Hörer: daher der Schmerz mit Wohlgefühl, daher die Erhebung, welche den Schluß des Werkes überdauert. Und diese Aufregung der schaffenden Kräfte wird bei dem Drama der Neuzeit allerdings noch von einem milderen Licht durchstrahlt. Denn eng damit verbunden ist uns die erhebende Empfindung von der ewigen Vernunft in den schwersten Schicksalen und Leiden des Menschen. Der Hörer fühlt und erkennt, daß die Gottheit, welche sein Leben leitet, auch wo sie das einzelne menschliche Dasein zerbricht, in liebevollem Bündnis mit dem Menschengeschlecht handelt, und er selbst fühlt sich schöpferisch gehoben, als einig mit der großen, weltlenkenden Gewalt.

So ist die Gesamtwirkung des Dramas, das Tragische, bei uns jener griechischen verwandt, nicht mehr ganz dieselbe. Der Grieche lauschte in der grünen Jugendzeit des Menschengeschlechtes nach den Tönen des Proskeniums, erfüllt von dem heiligen Rausch des Dionysos, der Germane schaut in die Welt des Scheins, nicht weniger bewegt, aber als ein Herr der Erde; das Menschengeschlecht hat seitdem eine lange Geschichte durchlebt, wir alle sind durch historische Wissenschaft erzogen.

Aber nicht nur die Gesamtwirkung des Dramas bezeichnet man durch das Wort tragisch. Der Dichter der Gegenwart und zuweilen auch das Volk gebrauchen das Wort in engerer Bedeutung. Wir verstehen darunter auch eine besondere Art der dramatischen Wirkungen.

Wenn an einem Punkte der Handlung plötzlich, unerwartet, im Gegensatz zu dem Vorhergehenden etwas Trauriges, Finsteres, Schreckliches eintritt, das wir doch sofort als aus der ursächlichen Verbindung der Ereignisse hervorgegangen und aus den Voraussetzungen des Stückes als vollständig begreiflich empfinden, so ist dies Neue ein tragisches Moment. Das tragische Moment muß also folgende drei Eigenschaften haben: 1. es

muß wichtig und folgenswer für den Helden sein, 2. es muß unerwartet auffpringen, 3. es muß durch eine dem Zuschauer sichtbare Kette von Nebenvorstellungen in vernünftigem Zusammenhang mit früheren Theilen der Handlung stehen. Nachdem die Verschworenen des Cäsar getödet und sich, wie sie meinen, den Antonius verbündet haben, wiegelt Antonius durch seine Rede dieselben Römer, für deren Freiheit Brutus den Mord begangen hat, gegen die Mörder auf. Als Romeo sich mit Julia vermählt hat, ist er in die Nothwendigkeit versetzt, ihren Vetter Tybalt im Zweikampf zu töten, und wird verbannt. Als Maria Stuart der Elisabeth so weit genähert ist, daß eine versöhnende Zusammenkunft der beiden Königinnen möglich wird, entbrennt zwischen beiden ein Zank, der tödlich für Maria wird. Hier sind die Rede des Antonius, der Tod des Tybalt, der Zank der Königinnen die tragischen Momente. Ihre Wirkung beruht darauf, daß der Zuschauer das Bedeutungsvolle als überraschend und doch in festem Zusammenhange mit dem Vorhergehenden begreift. Die Rede des Antonius empfindet der Hörer lebhaft als eine Folge des Unrechts, welches die Verschworenen gegen Cäsar geübt haben; durch die Stellung des Antonius zu Cäsar und sein Verhalten in der vorausgegangenen Dialogszene mit den Verschworenen wird sie zugleich als notwendige Folge der Schonung und des kopflosen und vorschnellen Vertrauens, welches die Mörder ihm schenken, begriffen. Daß Romeo den Tybalt töten muß, wird augenblicklich als unvermeidliche Folge des tödlichen Familienzwistes und des Zweikampfes mit Mercutio verstanden; den Streit der beiden Königinnen faßt der Hörer sogleich als natürliche Folge des Stolzes, Hasses und der alten Eifersucht.

In derselben technischen Bedeutung wird das Wort tragisch zuweilen auch auf Ereignisse des wirklichen Lebens angewandt. Die Thatfache z. B., daß Luther, der starke Kämpfer für die Freiheit der Gewissen, in der letzten Hälfte seines Lebens selbst ein

unduldsamer Beherrscher der Gewissen wurde, enthält, so hingestellt, nichts Tragisches. In Luther mag sich übergroße Herrschsucht entwickelt haben, er mag altersschwach geworden sein usw. Von dem Augenblick aber, wo uns durch eine Reihe von Nebenvorstellungen klar wird, daß diese Unduldsamkeit die notwendige Folge desselben ehrlichen rücksichtslosen Ringens nach Wahrheit war, welches die Reformation durchgesetzt hat, daß dieselbe fromme Festigkeit, mit welcher Luther seine Auffassung der Bibel der römischen Kirche gegenüberhielt, ihn dazu brachte, diese Auffassung gegen abweichendes Urtheil zu vertreten, daß ihm, wenn er in seiner Stellung außerhalb der Kirche nicht ver zweifeln wollte, nur übrig blieb, stierköpfig den Buchstaben seiner Schrift festzuhalten, — von dem Augenblicke also, wo wir den innerlichen Zusammenhang seiner Unduldsamkeit mit allem Guten und Großen seiner Natur begreifen, macht diese Verdüsterung seines späteren Lebens den Eindruck des Tragischen. Ebenso bei Cromwell. Daß der Volksführer als Tyrann herrschte, wirkt an sich nicht tragisch. Daß er es aber wider seinen Willen tat und tun mußte, weil die Parteilstellung, durch welche er heraufgekommen war, und sein Anteil an der Hinrichtung des Königs die Herzen der Gemäßigten gegen ihn empört hatte, daß der starke Held aus dem Zwange, den ihm sein früheres Leben auflegte, sich nicht loszuringen vermochte, das macht die Schatten, welche durch die ungesegliche Herrschaft in sein Leben fielen, für uns tragisch. Daß Konradin, das Hohenstaufenkind, einen Haufen zusammenrafft und in Italien von seinem Gegner erschlagen wird, das ist an sich nicht dramatisch und in keiner Bedeutung des Wortes tragisch. Ein schwacher Jüngling mit geringen Hilfsmitteln, — es war in der Ordnung, daß er unterlag. Wenn uns aber in die Seele fällt, daß der Jüngling nur dem alten Zuge seines Geschlechtes nach Italien folgt, daß demselben Zuge fast alle großen Fürsten seines Hauses unterlegen sind und daß dieser Zug eines Kaisergeschlechtes nichts Zufälliges

ist, sondern auf der uralten geschichtlichen Verbindung Deutschlands mit Italien ruht, so erscheint uns der Tod Konrads allerdings tragisch, nicht für ihn selbst, sondern als letzter Ausgang des größten Herrengeschlechtes jener Zeit.

Mit besonderem Nachdruck muß noch einmal hervorgehoben werden, daß das tragische Moment in seinem vernünftigen ursächlichen Zusammenhange mit den Grundbedingungen der Handlung verstanden werden muß. Für unser Drama haben solche Ereignisse, welche unbegreiflich eintreten, Zwischenfälle, deren Beziehung zur Handlung sich geheimnisvoll verhält, Einflüsse, deren Bedeutung auf abergläubischen Vorstellungen beruht, Motive, die aus dem Traumleben genommen sind, Prophezeiungen, Ahnungen nur untergeordnete Bedeutung. Wenn ein Familienbild, welches vom Nagel fällt, Tod und Verderben vorbedeutsam anzeigen soll; wenn ein Dolch, der zu einer Untat verwendet wurde, mit einem geheimnisvoll fortwirkenden Fluch behaftet erscheint, bis er auch dem Mörder den Tod bringt, so sind dergleichen Versuche, die tragische Wirkung auf einen innern Zusammenhang zu begründen, der uns unverständlich ist oder unvernünftig erscheint, für das freie Geschlecht der Gegenwart schwächlich oder gar unleidlich. Was uns als Zufall, selbst als überraschender, entgegentritt, ziemt nicht für große Wirkungen der Bühne. Es ist erst einige Jahrzehnte her, daß in Deutschland neben vielem andern auch die Verwertung solcher Motive versucht wurde.

Die Hellenen waren, nebenbei bemerkt, in Benutzung dieser vernunftwidrigen Momente zu tragischer Wirkung etwas weniger wählerisch. Sie mochten sich auch einmal damit begnügen, wenn der innere Zusammenhang eines plötzlich eintretenden tragischen Moments mit Vorhergehendem nur in ahnungsvollem Schauer empfunden wurde. Wenn Aristoteles als ein in dieser Richtung wirksames Beispiel anführt, daß die einem Manne errichtete Bildsäule im Umfallen den erschlug, der an

dem Tode des Mannes schuld war, so würden wir zwar im Leben des Tages solchen Zufall als bedeutsam empfinden, für die Kunst würden wir ihn nicht mit Erfolg verwerten. Sophokles weiß auch bei solchen Momenten einen natürlichen und verständlichen Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung hervorzuheben, soweit seine Mythen das irgend gestatteten. Sehr merkwürdig ist z. B. die Art und Weise, wie er die giftige Wirkung des Nessoskleides, welches Deianeira dem Herakles sendet, mit realistischer Ausführlichkeit erklärt.

Das tragische Moment ist aber im Drama eine einzelne von vielen Wirkungen. Sie kann einmal eintreten, wie gewöhnlich geschieht, sie kann in demselben Stück öfter angewandt werden. So hat Romeo und Julia drei tragische Momente: den Tod des Tybalt nach der Vermählung, die Verlobung der Julia mit Paris nach der Brautnacht, den Tod des Paris vor der Katastrophe. Die Stellung, welche dies Moment im Stücke einnimmt, ist nicht immer dieselbe, ein Punkt aber ist vorzugsweise dafür geeignet, so daß die Fälle, in denen es einen andern Platz fordert, als Ausnahme betrachtet werden können. Und es ist zweckmäßig, im Zusammenhange mit dem Vorhergehenden darüber zu reden, obgleich die Teile des Dramas erst im folgenden Kapitel besprochen werden.

Der Punkt, von welchem ab die Tat des Helden auf denselben zurückwirkt, ist einer der wichtigsten im Drama. Dieser Beginn der Reaktion, mit dem Höhepunkt zuweilen in einer Szene verbunden, ist, solange es eine dramatische Kunst gibt, besonders ausgezeichnet worden. Die Befangenheit des Helden und die verhängnisvolle Lage, in welche er sich gebracht hat, soll dadurch eindringlich dargestellt werden; zugleich aber hat dieses Moment die Aufgabe, für den zweiten Teil des Stückes neue Spannung hervorzubringen, umso mehr, je glänzender der äußere Erfolg des Helden bis dahin gewesen ist und je großartiger die Szene des Höhepunktes denselben dargestellt hat.

Was jetzt in das Stück tritt, muß alle die Eigenschaften haben, welche oben auseinander gesetzt wurden, es muß ein scharfer Gegensatz, es muß nicht zufällig, es muß folgenswer sein. Deshalb wird es Wichtigkeit und eine gewisse Größe haben müssen. Diese Szene des tragischen Momentes folgt entweder der Szene des Höhepunktes unmittelbar, wie die Verzweiflung der Julia auf den Abschied Romeos, oder durch eine Zwischenszene verbunden, wie die Rede des Antonius auf die Ermordung des Cäsar; oder sie ist mit der Szene des Höhepunktes zu einer szenischen Einheit zusammengekoppelt, wie in Maria Stuart, oder sie ist gar durch einen Mitschluß davon getrennt, wie in Rabale und Liebe, wo das Briefschreiben Luizens den Höhepunkt bezeichnet, die Überzeugung Ferdinands von der Untreue der Geliebten das tragische Moment.

Solche Szenen stehen fast immer noch im dritten Akt unserer Stücke, weniger wirksam im Beginn des vierten.

Sie sind allerdings dem Trauerspiel nicht unbedingt notwendig, es ist sehr wohl möglich, die wachsende Rückwirkung durch mehrere Schläge in allmählicher Verstärkung zu leiten. Dies wird zumeist da der Fall sein, wo die Katastrophe durch Gemütsvorgänge des Helden bewirkt wird, wie im Othello.

Es ist für uns Moderne von Wert, zu erkennen, wie wichtig den Griechen dieses Eintreten des tragischen Momentes in die Handlung war. Es war unter anderem Namen genau dieselbe Wirkung, und sie wurde durch die attischen Kunsttrichter noch bedeutsamer hervorgehoben, als uns nötig ist. Auch ihren Tragödien war dies Moment nicht unentbehrlich, aber es galt für eine der schönsten und wirkungsvollsten Erfindungen. Ja sie unterschieden diese Wirkung danach, ob sie in der Handlung selbst oder in der Stellung der Hauptcharaktere zueinander eine Wendung hervorbrachte, und hatten für jeden dieser Fälle besondere Benennungen, offenbar Ausdrücke der alten Dichter:

werkstatt, welche uns ein Zufall in der Poetik des Aristoteles erhalten hat.*)

Peripetie heißt den Griechen das tragische Moment, welches das Wollen des Helden und damit die Handlung durch das plötzliche Einbrechen eines zwar unvorhergesehenen und überraschenden, aber in der Anlage der Handlung bereits gegründeten Ereignisses in einer Richtung forttreibt, welche von der des Anfanges sehr verschieden ist. Solche Peripetieen sind im Philoktet die Wandlung in den Ansichten des Neoptolemos, im König Ödipus die Berichte des Boten und des Hirten an Jokaste und den König, in den Trachinierinnen der Bericht des Hyllos an Deianeira über die Wirkung des Nessoskleides. Vorzugsweise durch dieses Moment wurde eine kräftige Bewegung des zweiten Theils hervorgebracht, und die Athener unterschieden sorgfältig Tragödien mit und ohne Peripetie. Die mit Peripetie galten im ganzen betrachtet für die besseren. Nur darin unterscheidet sich dies Moment der antiken Handlung von dem entsprechenden neueren, daß es nicht notwendig eine unheilvolle Wendung bezeichnete, weil die Tragödie des Alterthums nicht immer traurigen Ausgang hatte, sondern auch den plötzlichen Umschwung zum Besseren.

Raum geringere Bedeutung beanspruchten die Szenen, in denen die Stellung der handelnden Personen zueinander dadurch geändert wurde, daß sich eine alte wichtige Beziehung zwischen ihnen unerwartet offenbarte. Diese Szenen der Anagnorisis,

*) Beide Fachausdrücke werden noch jetzt nicht immer richtig verstanden. Peripetie bezeichnet durchaus nicht den letzten Theil der Handlung vom Höhepunkte abwärts, welcher bei Aristoteles Katabasis heißt, sondern es ist nur, was hier tragisches Moment genannt wird, eine einzelne Szenenwirkung, zuweilen nur Theil einer Szene. — Das Kapitel über die Anagnorisis aber, eins der lehrreichsten in der Poetik, weil es Einblick in die handwerksmäßige Methode der Dichtarbeit gewährt, schien gar einmal den Herausgebern unecht.

Erkennungsszenen, waren es vorzugsweise, in denen die gemüthlichen Beziehungen der Helden zueinander in großartiger Ausführung sichtbar wurden. Und da die griechische Bühne unsere Liebeszenen nicht kannte, so nahmen sie eine ähnliche Stellung ein, obgleich nicht immer Zuneigung, auch Haß in ihnen aufbrannte. Gelegenheit zu solchen Szenen aber boten die Stoffe der Hellenen sehr reichlich. Die Helden der griechischen Sage sind fast ohne Ausnahme ein umherschweifendes Geschlecht. Ausziehen und wiederkehren, Freund und Feinde unerwartet finden, gehörte zu den häufigsten Zügen der Sage. Fast jeder Sagenkreis enthält Kinder, welche ihre Eltern nicht kannten, Gatten, welche nach längerer Trennung einander unter bedenklichen Umständen wiedersehen, Gastfreunde und Feinde, welche Namen und Absicht klug zu verhüllen suchten. Deshalb wurden bei vielen Stoffen Szenen der Begegnung, des Wiederfindens, der Erinnerung an bedeutungsvolle Ereignisse der Vergangenheit von entscheidender Wichtigkeit. Und nicht nur das Wiedererkennen von Menschen, auch das Erkennen einer Gegend, einer beziehungsvollen Sache konnte Motiv für eine starke Bewegung werden. Solche Szenen gaben dem antiken Dichter eine willkommene Gelegenheit zur Darstellung von Gegensätzen der Empfindung und zu den beliebten pathetischen Ausführungen, in welchen das heftig erregte Gefühl in langen Wellen ausströmte. Die Frau, welche einen Feind töten will und vor oder nach der That den eigenen Sohn erkennt; der Sohn, welcher in der Todfeindin seine Mutter wiederfindet, wie Ion; die Priesterin, welche den fremden Mann opfern soll und in ihm den Bruder errät, wie Iphigeneia; die Schwester, welche den toten Bruder betrauert und im Überbringer des Aschenkruges den lebenden zurückerhält, wie Elektra; die Amme des Odysseus, welche in einem Bettler den heimkehrenden Herrn an der Narbe des Fußes herausfindet, sind einige von den zahlreichen Beispielen. Häufig wurden solche Erkennungsszenen zu

Peripetiemomenten, wie die oben erwähnten Berichte des Boten und des Hirten für das Königspaar von Theben. Bei Aristoteles mag man nachlesen, wie wichtig den Griechen die Umstände waren, durch welche die Erkennung veranlaßt wurde, sie werden von dem großen Philosophen genau nach ihrem inneren Werte abgewogen und geschätzt. Und es macht fröhlich zu sehen, daß auch schon dem Griechen nicht zufällige äußere Merkmale für kunstgemäße Motive galten, sondern innere Bezüge zwischen den Erkennenden, welche sich ungezwungen und charakteristisch für beide in der Gesprächszene offenbarten. Gerade hier wird uns ein Einblick, wie fein und ausgebildet die Theaterkritik der Griechen war, und wie peinlich gewissenhaft sie vor einem neuen Drama auf das achteten, was ihrer Kunstanschauung für schöne Wirkung galt.

2. Kapitel: Der Bau des Dramas.

1. Spiel und Gegenspiel.

Das Drama stellt in einer Handlung durch Charaktere, vermittelt Wort, Stimme, Gebärde diejenigen Seelenvorgänge dar, welche der Mensch vom Aufleuchten eines Eindruckes bis zu leidenschaftlichem Begehren und zur That durchmacht, sowie die inneren Bewegungen, welche durch eigene und fremde That aufgeregt werden.

Der Bau des Dramas soll diese beiden Gegensätze des Dramatischen zu einer Einheit verbunden zeigen, Ausströmen und Einströmen der Willenskraft, das Werden der That und ihre Reflexe auf die Seele, Satz und Gegensatz, Kampf und Gegenkampf, Steigen und Sinken, Binden und Lösen.

In jeder Stelle des Dramas kommen beide Richtungen des dramatischen Lebens, von denen die eine die andere unablässig fordert, in Spiel und Gegenspiel zur Geltung; aber auch im ganzen wird die Handlung des Dramas und die Gruppierung seiner Charaktere dadurch zweitheilig. Der Inhalt des Dramas ist immer ein Kampf mit starken Seelenbewegungen, welchen der Held gegen widerstrebende Gewalten führt. Und wie der Held ein starkes Leben in gewisser Einseitigkeit und Befangenheit enthalten muß, so muß auch die gegenspielende Gewalt durch menschliche Vertreter sichtbar gemacht werden.

Es ist zunächst gleichgültig, auf welcher Seite der Kämpfenden die höhere Berechtigung liegt, ob Spieler oder Gegenspieler mehr von Sitte, Gesetz, Überlieferung ihrer Zeit und dem Ethos des Dichters enthalten, in beiden Parteien mag Gutes und Schlechtes, Kraft und Schwäche verschieden gemischt sein. Beide aber müssen einen allgemein verständlichen menschlichen Inhalt

haben. Und immer muß der Hauptheld sich vor den Gegenspielern kräftig abheben, der Anteil, welchen er für sich gewinnt, muß der größere sein, um so größer, je vollständiger das letzte Ergebnis des Kampfes ihn als Unterliegenden zeigt.

Diese zwei Haupttheile des Dramas sind durch einen Punkt der Handlung, welcher in der Mitte derselben liegt, fest verbunden. Diese Mitte, der Höhepunkt des Dramas, ist die wichtigste Stelle des Aufbaues, bis zu ihm steigt, von ihm ab fällt die Handlung. Es ist nun entscheidend für die Beschaffenheit des Dramas, welche von den beiden Brechungen des dramatischen Lichtes in den ersten, und welche in den zweiten Teil als die vorherrschende gesetzt wird, ob das Ausströmen oder Einströmen, das Spiel oder das Gegenspiel den ersten Teil erhält. Beides ist erlaubt, beide Fügungen des Baues vermögen ihre Berechtigung an Dramen von höchstem Wert nachzuweisen. Und diese beiden Arten ein Drama zu bilden sind charakteristisch geworden für die einzelnen Dichter und die Zeit, in welcher sie lebten.

Entweder nämlich wird die Hauptperson, der Held des Stücks, so eingeführt, daß sich Wesen und Eigentümlichkeit desselben noch unbefangen ausspricht, und zwar bis zu den Momenten, wo als Folge äußerer Anregung oder innerer Gedankenverbindung in ihm der Beginn eines gewaltigen Gefühls oder Willens wahrnehmbar wird. Die innere Bewegung, die leidenschaftliche Spannung, das Begehren des Helden steigert sich, neue Umstände, fördernd oder hemmend, verstärken seine Befangenheit und den Kampf, siegreich schreitet der Hauptcharakter vor bis zu einer Lebensäußerung, in welcher die volle Kraft eines Gefühls und Willens sich zu einer „Tat“ zusammen-drängt, durch welche die hohe Spannung des Helden für den Augenblick gelöst wird. Von da beginnt eine Umkehr der Handlung; der Held erschien bis dahin in einseitigem aber erfolgreichem Begehren, von innen nach außen wirkend, die Lebensverhältnisse, in denen er auftrat, mit sich verändernd. Von dem

Höhepunkt wirkt das, was er getan hat, auf ihn selbst zurück und gewinnt Macht über ihn; die Außenwelt, welche im Aufsteigen des leidenschaftlichen Kampfes durch den Helden besiegt wurde, erhebt sich im Kampfe über ihn. Immer stärker und siegreicher wird diese Gegenwirkung, bis sie zuletzt in der Schlussskatastrophe mit unwiderstehlicher Gewalt den Helden unterliegen macht. Auf solche Katastrophe folgt schnell das Ende des Stückes, der Zustand, wo die Wiederherstellung der Ruhe nach dem Kampfe sichtbar wird.

Bei dieser Anordnung sieht man zuerst das Werden der Aktion, dann die Wirkungen der Reaktion; der erste Teil wird bestimmt durch die aus der Tiefe des Helden herausbrechenden Forderungen, der zweite durch die Gegenforderungen, welche die heftig aufgeregte Umgebung erhebt. Dies ist der Bau der Antigone, des Mias, aller großen Tragödien Shakespeares mit Ausnahme des Othello und Lear, dann der Jungfrau und, weniger sicher, der Doppeltragödie Wallenstein.

Die andere Anordnung des Dramas dagegen stellt den Helden beim Beginn in verhältnismäßiger Ruhe unter Lebensbedingungen dar, welche fremden Gewalten einen Einfluß auf sein Inneres nahe legen. Diese Gewalten, die Gegenspieler, arbeiten mit gesteigerter Tätigkeit so lange in die Seele des Helden, bis sie denselben auf dem Höhepunkt in eine verhängnisvolle Besessenheit versetzt haben, von welcher ab der Held in leidenschaftlichem Drange, begehrend, handelnd abwärts bis zur Katastrophe stürzt.

Dieser Bau benutzt die Gegenspieler, um die starke Bewegung der Hauptspieler zu motivieren; das Verhältnis der Hauptfiguren zu der Idee des Dramas ist ein durchaus anderes, sie treiben in der aufsteigenden Handlung nicht, sondern werden getrieben.

Beispiele für diese Art des Baues sind König Oedipus, Othello, Lear, Emilia Galotti, Clavigo, Rabale und Liebe.

Es könnte scheinen, daß diese zweite Methode der Dramenbildung die wirksamere sein müsse. Allmählich, in besonders genauer Ausführung sieht man die Konflikte, durch welche das Leben der Helden gestört wird, das Innere derselben bestimmen. Gerade da, wo der Zuschauer kräftige Steigerung der Wirkungen fordert, tritt die vorbereitete Herrschaft der Hauptcharaktere ein, Spannung und Teilnahme, die in der zweiten Hälfte des Dramas schwerer zu erhalten sind, bleiben auf die Hauptpersonen festgebannt, der stürmische und unaufhaltsame Fortschritt nach abwärts ist gewaltigen und erschütternden Wirkungen besonders günstig. Und in der That sind Stoffe, in denen das allmähliche Entstehen einer verhängnisvollen Leidenschaft enthalten ist, die den Helden zuletzt dem Untergange zuführt, für solche Behandlung vorzugsweise günstig.

Aber das beste dramatische Recht hat diese Art und Weise des Baues dennoch nicht, und es ist kein Zufall, daß die größten Stücke von solcher Beschaffenheit bei tragischem Ausgang dem Hörer in die Bewegung und Erschütterung leicht eine quälende Empfindung mischen, welche Freude und Erfrischung verringert. Denn sie zeigen den Helden nicht vorzugsweise als thatlustige, angreifende Natur, sondern als einen Empfangenden, Leidenden, der übermächtig bestimmt wird durch das Gegenspiel, das von außen in ihn schlägt. Die höchste Gewalt einer Menschenkraft, das was am unwiderstehlichsten die Herzen der Zuhörer fortreißt, ist zu allen Zeiten der kühne Sinn, der rücksichtslos sein eigenes Innere den Gewalten, welche ihn umgeben, gegenüberstellt. Das Wesen des Dramas ist Kampf und Spannung; je früher diese durch den Haupthelden selbst hervorgerufen und geleitet werden, desto besser.

Es ist wahr, jene erste Bauweise des Dramas birgt eine Gefahr, welche auch durch das Genie nicht in jedem Falle siegreich überwunden wird. Bei ihr ist in der Regel der erste Teil des Dramas, der den Helden in gesteigerter Spannung bis zum

Höhepunkt hinauftreibt, in seinem Erfolge gesichert; aber der zweite Teil, welcher doch die größeren Wirkungen fordert, hängt zumeist von dem Gegenspiel ab, und dies Gegenspiel muß hier in heftigerer Bewegung und in verhältnismäßig größerer Bezeichnung motiviert werden. Das mag die Aufmerksamkeit zerstreuen, anstatt sie zu steigern. Dazu kommt, daß der Held vom Höhepunkt seines Handelns schwächer erscheinen muß als die gegenwirkenden Gestalten. Auch dadurch mag das Interesse an ihm verringert werden. Doch trotz dieser Schwierigkeit darf der Dichter nicht in Zweifel sein, welcher Anordnung er den Vorzug zu geben hat. Seine Arbeit wird schwerer, es gehört bei solcher Anlage große Kunst dazu, die letzten Akte gut zu machen. Aber Begabung und gutes Glück sollen das überwinden. Und die schönsten Kränze, welche die dramatische Kunst zu geben vermag, sinken auf das gelungene Werk. Allerdings ist der Dichter hierbei von seinem Stoff abhängig, der zuweilen keine Wahl läßt. Deshalb ist eine der ersten Fragen, welche der Dichter an einen lockenden Stoff zu stellen hat, ob derselbe im Spiel oder Gegenspiel aufsteigt.

Es ist belehrend, in dieser Beziehung die großen Dichter zu vergleichen. Von den wenigen Dramen des Sophokles, die uns erhalten sind, gehört die Mehrzahl (4) denen an, wo der Hauptspieler die Führung hat, wie ungünstig auch das Gebiet epischer Stoffe für die freie Selbstbestimmung der Helden war. — Die höchste Kraft und Kunst aber bewährt hier Shakespeare. Er vorzugsweise ist der Dichter der schnell entschlossenen Charaktere, Lebensfeuer und Mark, gedrungene Energie und hochgespannte männliche Kraft seiner Helden treiben gleich nach der Eröffnungsszene die Stücke in schneller Steigerung aufwärts.

In schneidendem Gegensatz zu ihm steht die Neigung der großen deutschen Dichter des vorigen Jahrhunderts. Sie lieben breites Motivieren, sorgfältiges Begründen des Ungewöhn-

lichen. In mehreren ihrer Dramen sieht es aus, als würden ihre Helden ruhig in gemäßigter Stimmung, in unsichern Verhältnissen beharren, wenn man sie nur ließe. Und wie den meisten Heldencharakteren der Deutschen fröhliche Kraft, hartes Selbstvertrauen und schneller Entschluß zur That fehlen, so stehen sie auch in der Handlung unsicher, grübelnd, zweifelnd, mehr durch äußere Verhältnisse als durch rücksichtsloses Fordern fortbewegt. Das ist bedeutungsvoll für die Bildung des vorigen Jahrhunderts, für Kultur und Seelenleben eines Volkes, dem das fröhliche Gedeihen, ein öffentliches Leben, Selbstregierung so sehr fehlten. Sogar Schiller, welcher doch heftige Leidenschaften aufzuregen weiß, liebt es, den Gegenspielern im ersten Theil, den Haupthelden erst im zweiten vom Höhepunkt abwärts die Führung zu geben. So werden in *Kabale und Liebe* Ferdinand und Luise durch die Intriganten fortgestoßen, erst von der Szene zwischen Ferdinand und dem Präsidenten, nach dem tragischen Moment, übernimmt Ferdinand die Führung bis zum Ende. Noch schlechter steht der Held Don Carlos zu der Handlung seines Stückes, er wird sowohl in der steigenden als in der fallenden Hälfte bevormundet. In *Maria Stuart* hat die Heldin allerdings die verhängnisvolle Leitung ihres Schicksals bis zum Höhepunkt, der Gartenszene, insofern sie die Stimmungen ihrer Gegenspieler beherrscht: der vorwärts treibende Theil sind aber, wie durch den Stoff geboten war, die Intriganten und Elisabeth.

Weit bekannter und doch von geringerer Bedeutung für den Bau des Dramas ist die Unterscheidung der Dramen, welche von der letzten Wendung im Geschick des Helden und von dem Inhalt der Katastrophe hergenommen wird. Die neue Bühne der Deutschen unterscheidet zwei Arten des ernstesten Dramas, Trauerspiel und Schauspiel. Die strenge Unterscheidung in diesem Sinne ist auch bei uns nicht alt, sie ist auf den Repertoiren erst seit Jffland durchgeführt. Und wenn man

jetzt auf der Bühne zuweilen Lustspiel, Schauspiel und Trauerspiel als drei verschiedene Arten der regitierenden Darstellung einander gegenüberstellt, so ist doch das Schauspiel seinem Wesen nach keine dritte gleichstehende Art des dramatischen Schaffens, sondern eine Unterabtheilung des ernstesten Dramas. Die attische Bühne hatte nicht den Namen, aber die Sache. Schon zur Zeit des Aeschylos und Sophokles war ein finsterner Ausgang keineswegs der Tragödie unentbehrlich, von sieben erhaltenen Tragödien des letzteren haben zwei, *Nias* und *Philoctetes*, ja in den Augen der Athener auch *Odipus auf Kolonos*, einen milden Schluß, welcher das Schicksal des Helden zum Bessern wendet. Selbst bei Euripides, dem die Poetik nachrühmt, daß er düstern Ausgang liebe, sind unter siebzehn erhaltenen Tragödien außer der *Alkestis* noch vier: *Helena*, *Iphigeneia in Tauris*, *Andromache*, *Ion*, deren Ende dem unserer Schauspiele entspricht; bei mehreren anderen ist der traurige Ausgang zufällig und unmotiviert. Und es scheint, daß die Athener bereits denselben Geschmack hatten, den wir an unsern Zuschauern kennen, sie sahen am liebsten solche Tragödien, welche in unserem Sinn Schauspiele waren, in denen der Held arg durch das Schicksal gezaust wurde, aber zuletzt Haut und Haar gerettet davontrug.

Auf der modernen Bühne ist unleugbar die Berechtigung des Schauspiels noch größer geworden. Edler und freier fassen wir die Menschennatur, wir vermögen reizvoller, wirksamer und genauer innere Kämpfe des Gewissens, entgegenstehende Überzeugungen zu schildern. In einer Zeit, in welcher man sogar über Abschaffung der Todesstrafe verhandelt hat, sind die Toten am Ende eines Stückes, so scheint es, leichter zu entbehren; wir trauen in der Wirklichkeit einer starken Menschenkraft zu, daß sie die Pflicht des Lebens sehr hoch halte, auch schwere Missethat nicht durch den Tod, sondern durch ein reineres Leben büße. Aber diese veränderte Auffassung des irdischen Daseins kommt

dem Drama nicht nach jeder Richtung zugute. Es ist wahr, der tödliche Ausgang ist zumal bei modernen Stoffen weniger Bedürfnis als bei dramatischer Behandlung epischer Sagen oder älterer geschichtlicher Begebenheiten. Aber nicht, daß der Held zuletzt am Leben bleibt, macht ein Stück zum Schauspiel, sondern daß er aus den Kämpfen als Sieger oder durch einen Ausgleich mit seinem Gegensege versöhnt hervorgeht. Ist er am Ende der unterliegende, muß er gebrochen werden, so behält das Stück nicht nur den Charakter, sondern auch den Namen eines Trauerspiels. Der Prinz von Homburg ist Schauspiel, Tasso eine Tragödie.

Das Drama der Neuzeit hat in den Kreis seiner Stoffe ein weites Gebiet aufgenommen, welches der ältern Tragödie der Griechen, ja in der Hauptsache noch der Kunst Shakespeares fremd war: das bürgerliche Leben der Gegenwart, die Konflikte unserer Gesellschaft. Kein Zweifel, daß die Kämpfe und Leiden moderner Menschen eine tragische Behandlung möglich machen, und daß diese ihnen noch viel zu wenig zuteil geworden ist; aber das Genrehafte, Zahme und Rücksichtsvolle, welches dieser Gattung von Stoffen in der Regel anhängt, gibt auch der künstlerischen Auffassung völlige Verechtigung, welche gerade hier gern solche Kämpfe vorführt, denen wir im wirklichen Leben eine milde Ausgleichung zutrauen und wünschen. Bei der breiten und volkstümlichen Ausdehnung, welche diese Behandlung gewonnen hat, gilt es zweierlei hervorzuheben. Erstens, daß die Gesetze für Bau des Schauspiels und Leben der Charaktere in der Hauptsache dieselben sind, wie für das Trauerspiel, und daß es für den Schaffenden nützlich ist, diese Gesetze aus dem Drama hohen Stils zu erkennen, wo jeder Verstoß dagegen dem Erfolg des Stückes verhängnisvoll werden mag.

Zweitens aber, daß das Schauspiel, bei welchem eine weichere Ausgleichung der Konflikte im zweiten Teile notwendig ist, doppelt Ursache hat, in der ersten Hälfte herzhafte und frisches

Begehren seines Helden durch seine Charakterschilderung zu motivieren. Es kommt sonst in Gefahr, zu einem Situationsstück oder Intrigenstück zu werden, im ersten Fall einer beschlaglichen Schilderung von Zuständen und charakteristischen Eigentümlichkeiten die kräftige Bewegung einer einheitlichen Handlung zu opfern, im andern Fall über den schnellen Schachzügen einer unruhigen Handlung die Ausbildung der Charaktere zu vernachlässigen. Das erstere ist Neigung der Deutschen, das andere der Romanen; beide Arten der Zurichtung eines Stoffes sind einer würdigen Behandlung ernster Kämpfe ungünstig, sie gehören ihrem Wesen nach der Komödie, nicht dem ernstesten Drama an.

2. Fünf Teile und drei Stellen des Dramas.

Durch die beiden Hälften der Handlung, welche in einem Punkt zusammenschließen, erhält das Drama, — wenn man die Anordnung durch Linien verbildlicht, — einen pyramidalen Bau. Es steigt von der Einleitung mit dem Zutritt des erregenden Moments bis zu dem Höhepunkt, und fällt von da bis zur Katastrophe. Zwischen diesen drei Theilen liegen die Theile der Steigerung und des Falles. Jeder dieser fünf Theile kann aus einer Scene oder aus einer gegliederten Folge von Szenen bestehen, nur der Höhepunkt ist gewöhnlich in einer Hauptszene zusammengefaßt.



Diese Theile des Dramas, a) Einleitung, b) Steigerung, c) Höhepunkt, d) Fall oder Umkehr, e) Katastrophe, haben jeder Besonderes in Zweck und Baueinrichtung. Zwischen ihnen stehen drei wichtige szenische Wirkungen, durch welche die fünf Theile sowohl geschieden als verbunden werden. Von diesen drei dramatischen Momenten steht eines, welches den Beginn der bewegten Handlung bezeichnet, zwischen Einleitung und Steigerung, das zweite, Beginn der Gegenwirkung, zwischen Höhepunkt und Umkehr, das dritte, welches vor Eintritt der Katastrophe noch einmal zu steigern hat, zwischen Umkehr und Katastrophe. Sie heißen hier: das erregende Moment, das tragische Moment, das Moment der letzten Spannung. Die erste Wirkung ist jedem Drama nötig, die zweite und dritte sind gute, aber nicht unentbehrliche Hilfsmittel. — Es werden deshalb im folgenden acht Bestandteile des Dramas in ihrer Reihenfolge aufgeführt.

Die Einleitung. Der Brauch des Altertums war, die Vorbedingungen der Handlung in einem Prolog mitzutheilen. Der Prolog des Sophokles, ja schon des Aeschylus ist ein durchaus notwendiger und wesentlicher Theil der Handlung, drama-

tisch belebt und gegliedert, welcher genau unserer Eröffnungsszene entspricht und in der alten Regiebedeutung des Wortes den Teil der Handlung umfaßt, welcher vor dem Einzugs- gesang des Chors lag. Bei Euripides ist er in nachlässiger Rückkehr zu der älteren Gewohnheit ein epischer Botenbericht, den eine Maske den Zuhörern abstattet, die nicht einmal immer in dem Stück selbst auftritt, wie Aphrodite im Hippolytos, der Geist des getöteten Polydoros in der Hekabe. — Bei Shakespeare ist der Prolog ganz von der Handlung abgelöst, er ist nur Unrede des Dichters, enthält Artigkeit, Entschuldigung, die Bitte aufzumerken. Die deutsche Bühne hat, seit ihr nicht mehr nötig ist, Ruhe und Aufmerksamkeit zu erbitten, diesen Prolog zweckmäßig aufgegeben, sie läßt ihn als Festgruß, welcher einmal eine einzelne Vorstellung auszeichnet, oder als zufällige Laune des Dichters zu. Bei Shakespeare sowohl als bei uns ist die Einleitung wieder in die rechte Stelle getreten, sie ist mit dramatischer Bewegung erfüllt und ein organischer Teil im Bau des Dramas geworden. Doch hat in einzelnen Fällen die neuere Bühne einer anderen Versuchung nicht widerstanden, die Einleitung zu einem Situationsbilde auszuweiten und als besonderes Vorspiel dem Drama voranzusenden. Berühmte Beispiele sind die Jungfrau von Orleans und das Käthchen von Heilbronn, Wallensteins Lager, und die schönsten aller Prologe, die zu Faust.

Daß solche Ablösung der Eröffnungsszene bedenklich ist, wird leicht zugegeben werden. Der Dichter, welcher sie als ein getrenntes Stück behandelt, ist gezwungen, ihr eine Ausdehnung und Gliederung zu geben, welche ihrer innern Bedeutung nicht entspricht. Was als ein Besonderes durch starken Einschnitt abgesetzt erscheint, verfällt den Gesetzen jeder größeren dramatischen Einheit, es muß wieder eine Einleitung, Steigerung, eine mäßige Höhe, einen Abschluß erhalten. Solche Voraussetzungen eines Dramas aber, die Zustände vor dem Eintritt der bewegenden

Kraft, sind einer kräftig gegliederten Bewegung nicht günstig, und der Dichter wird deshalb seine Personen in ausgeschmückten und verhältnismäßig breit ausgeführten Situationen vorzuführen haben. Er wird diese Situationen in einiger Fülle und Reichlichkeit geben müssen, weil jeder abgeschlossene Bau auch eine selbständige Teilnahme erwecken und befriedigen soll, was nur bei gewisser Zeitdauer möglich ist. Dadurch aber entstehen zwei Uebelstände, einmal daß der Haupthandlung die auf unserer Bühne ohnedies nicht reichlich zugemessene Zeit beschränkt wird, und ferner, daß das Vorspiel durch die breite Behandlung und den ruhigen Inhalt wahrscheinlich eine Farbe erhält, welche von der des Dramas abweicht und den Hörer zerstreut und befriedigt, anstatt ihn vorzubereiten.

Es ist fast immer Bequemlichkeit des Dichters und mangelhafte Anordnung des Stoffes, welche bei einem Bühnenstück den Aufbau des Vorspiels veranlaßt. Kein Stoff darf weitere Voraussetzungen behalten, als solche, welche sich in wenigen kurzen Strichen wiedergeben lassen.

Da die Darstellung von Ort, Zeit, Volkstum und Lebensverhältnissen des Helden der Einleitung des Dramas zukommt, so wird diese zunächst das Umgebende kurz charakterisieren. Außerdem wird dem Dichter hier Gelegenheit sowohl die eigenthümliche Stimmung des Stückes wie in kurzer Ouvertüre anzudeuten, als auch das Tempo desselben, die größere Leidenschaftlichkeit oder Ruhe, mit welcher die Handlung fortschreitet. Der gemäßigte Gang, das milde Licht im Tasso wird durch den heitern Glanz des fürstlichen Gartens, die ruhige Unterhaltung der geschmückten Frauen, die Kränze, das Schmücken der Dichterbilder eingeführt. In Maria Stuart gibt das Erbrechen der Schränke, der Streit Paulets mit der Kennedy ein gutes Bild der Lage. Im Nathan ist die erregte Unterhaltung des heimkehrenden Nathan mit Daja eine vortreffliche Einführung in den würdigen Gang der Handlung und in die Gegensätze der

innerlich bewegten Charaktere. In den Piccolomini gibt die Begrüßung der Generale und Quesenbergs eine besonders schöne Vorbereitung in die allmählich steigende Bewegung. Der größte Meister in guten Anfängen ist aber Shakespeare. In Romeo: Tag, offene Straße, Handel und Schwerterklirren der feindlichen Parteien; in Hamlet: Nacht, der spannende Kommandoruf, Aufziehen der Wache, das Erscheinen des Geistes, unruhige, düstere, zweifelvolle Erregtheit; in Macbeth: Sturm, Donner, die unheimlichen Herren auf wüster Heide. Und wieder in Richard III.: keine auffallende Umgebung, ein einzelner Mann auf der Bühne, der alle beherrschende Bösewicht, der das ganze dramatische Leben des Stückes regiert, sich selbst den Prolog sprechend. So in jedem seiner kunstvolleren Dramen.

Als Regel gelte, daß es nützlich ist, den ersten Aktord nach Eröffnung der Bühne so stark und nachdrücklich anzuschlagen, als der Charakter des Stückes erlaubt. Es versteht sich, daß man den Elavigo nicht mit Trommelwirbel und den Tell nicht mit Kindergezänk in häuslichem Stilleben eröffnet; eine dem Stücke angemessene kurze Bewegung führe zwanglos zu der ruhigeren Exposition über. Zuweilen ist dieser erste anspannende Aktord bei Shakespeare, dem seine Bühne größere Freiheit gestattete, von der folgenden Exposition durch einen szenischen Einschnitt geschieden; so folgt ihm im Hamlet eine Hoffzene, im Macbeth das Auftreten Dunkans und der Schlachtbericht. Ebenso im Julius Cäsar, wo Unterredung und Streit der Tribunen und Plebejer den ersten stärkeren Anschlag bilden, welchem sich die Exposition, Unterredung des Cassius und Brutus und festlicher Einzug des Cäsar, anschließt. Auch in Maria Stuart folgt dem Streit mit Paulet die Expositionsszene: Maria und Kennedy; so im Tell dem reizvollen, nur zu melodramatischen Eröffnungsbilde die Unterredung der Landleute.

Nun ist allerdings dieser Aktord des Anfangs nicht notwendig ein lautes Zusammentönen verschiedener Personen, sehr

gut mögen auch kurze Seelenbewegungen der Hauptpersonen das erste Kräuseln kleiner Wellen andeuten, welches die Stürme des Dramas einzuleiten hat. So geht in Emilia Galotti die Exposition von der unruhigen Bewegung des Prinzen am Arbeitstisch durch die in größerem Wellenschlage gehaltene Unterredung mit Conti bis in die Szene mit Marinelli, welche das aufregende Moment: Nachricht von der bevorstehenden Vermählung Emilias, enthält. Ähnlich, aber weniger bequem im Clavigo von der Unterredung am Schreibtische des Clavigo durch die Wohnung der Marie bis zum Beginn der Handlung selbst: dem Besuch des Beaumarchais bei Clavigo. Ja die Handlung kann sich allmählich so erheben, daß die gehaltene Ruhe des Anfangs eine wirksame Unterlage bildet, wie in Goethes Iphigenie.

Wenn Shakspeare und die Deutschen der früheren Zeit — Sara Sampson, Clavigo — in der Einleitung den Szenenwechsel nicht vermieden haben, so ist das für unsere Bühne nicht nachzuahmen. Die Exposition soll jedes Zerstreunde von sich fern halten; ihre Aufgabe, vorzubereiten, erfüllt sie am besten, wenn sie so fortläuft, daß dem kurzen einleitenden Aktford eine ausgeführte Szene folgt, welche durch schnellen Übergang mit der folgenden Szene des erregenden Momentes verbunden ist. Julius Cäsar, Maria Stuart, Wallenstein sind nach dieser Richtung treffliche Vorbilder.

Die Schwierigkeit, auch den Vertretern des Gegenspiels eine Stelle in der Einleitung zu geben, ist nicht unüberwindlich. In der szenischen Anordnung wenigstens muß der Dichter seine volle Herrschaft über den Stoff empfinden, und es ist gewöhnlich nur eine Befangenheit seiner Einbildungskraft, wenn ihm dergleichen unmöglich scheint. Sollte aber die Einfügung der Gegenpartei in die Exposition untunlich werden, so ist immer noch Zeit, dieselbe in den ersten Szenen der bewegten Handlung vorzuführen.

Ohne sich deshalb die möglichen Fälle in eine Schablone zu zwingen, darf der Dichter festhalten, daß ein regelmäßiger Bau der Einleitung folgender ist: scharf bezeichnender Afford, ausgeführte Szene, kurzer Übergang in das erste Moment der Bewegung.

Das erregende Moment. Der Eintritt der bewegten Handlung findet an der Stelle des Dramas statt, wo in der Seele des Helden ein Gefühl oder Wollen aufsteigt, welches die Veranlassung zu der folgenden Handlung wird, oder wo das Gegenspiel den Entschluß faßt, durch seine Hebel den Helden in Bewegung zu setzen. Offenbar wird dieses Treibende bedeutsamer in solchen Stücken hervortreten, bei denen der Hauptspieler die erste Hälfte willenskräftig beherrscht, aber es bleibt bei jeder Anordnung ein wichtiges Moment der Handlung. Im Julius Cäsar ist dies Treibende der Gedanke den Cäsar zu töten, welcher durch das Gespräch mit Cassius allmählich in die Seele des Brutus gelegt wird. Im Othello tritt es nach den stürmischen Nachtscenen, der Exposition, durch die zweite Unterredung zwischen Jago und Rodrigo hervor mit der Verabredung, Desdemona und den Mohren zu entzweien. In Richard III. dagegen steigt es im ersten Anfange des Stückes zugleich mit der Exposition aus der Seele des Helden als fertiger Plan heraus. Beidemale ist seine Stellung bezeichnend für den Charakter der Stücke, im Othello, wo das Gegenspiel führt, am Schluß einer längeren Einleitung, im Richard, wo der Bösewicht allein herrscht, im ersten Auftritt. Im Romeo kommt dies veranlassende Motiv an die Seele des Helden in der Unterredung mit Benvolio, als Entschluß das Maskenfest zu besuchen, und unmittelbar vor dieser kleinen Szene läuft als Parallelszene die erste Unterredung zwischen Paris und Capulet, durch welche das Schicksal Julias bestimmt wird; beide szenischen Momente, so bedeutsam nebeneinandergestellt, bilden zusammen das Treibende dieses Dramas, welches zwei Helden hat, die

beiden Liebenden. In Emilia Galotti sinkt es als Nachricht von der bevorstehenden Vermählung der Heldin in die Seele des Prinzen, im Clavigo ist es die Ankunft des Beaumarchais bei seiner Schwester, in Maria Stuart ist es das Bekenntnis, welches Mortimer der Maria ablegt.

Schwerlich wird jemand die Ansicht hegen, daß der Faust besser ein regelmäßiges Bühnendrama geworden wäre; aber es ist gerade belehrend, an diesem größten Gedicht der Deutschen zu begreifen, wie die Gesetze des Schaffens noch bei der freiesten Erfindung in dramatischer Form Gehorsam forderten. Auch dieses Stück hat ein erregendes Moment, den Eintritt des Mephisto in die Stube des Faust. Was vorhergeht, ist Exposition, die dramatisch bewegte Handlung umfaßt das Verhältnis zwischen Faust und Gretchen; sie hat ihre steigende und fallende Hälfte, von dem Erscheinen des Mephisto steigt sie bis zum Höhepunkt, der Szene, welche die Hingabe Gretchens an Faust andeutet, von da fällt sie bis zur Katastrophe. Das Ungewöhnliche des Baues liegt, abgesehen von den späteren Episoden, nur darin, daß die Szenen der Einleitung und des erregenden Momentes das halbe Stück füllen, und etwa, daß der Höhepunkt nicht stark herausgetrieben ist. Im übrigen aber hat das Stück, dessen Szenen wie an einem Faden zusammengereicht scheinen, eine kleine vollständig geordnete Handlung von einfacher und sogar regelmäßiger Beschaffenheit. Man hat nur nötig, die Begegnung mit Gretchen als an das Ende eines ersten Aktes gestellt zu denken.

Shakespeare behandelt dies Eintreten der Bewegung mit besonderer Sorgfalt. Ist ihm das erregende Moment einmal zu klein und leicht, wie in Romeo und Julia, so weiß er es zu verstärken; deshalb muß Romeo, nachdem das Eindringen bei den Capulet beschlossen ist, vor dem Hause seine finsternen Ahnungen aussprechen. In drei Stücken hat er dabei seiner Neigung, ein Motiv zu wiederholen, nachgegeben. Jedesmal

mit großer Wirkung. Wie die Szene im Othello: „Schaff einen Beutel mit Geld“ eine Variation des einleitenden Aktores ist, so auch die Heren, welche dem Macbeth die blutigen Gedanken aufregen, so der Geist, welcher dem Hamlet den Mord verkündet. Was im ersten Aufgange des Stückes Ton und Farbe andeutete, wird auch die aufstachelnde Gewalt für die Seele der Helden.

Aus den angeführten Beispielen ist ersichtlich, daß dies Moment der Handlung in sehr verschiedener Gestalt auftreten könne. Es mag eine ausgeführte Szene füllen, es mag in wenigen Worten zusammengefaßt werden. Es muß durchaus nicht immer von außen in die Seele des Helden oder seines Gegenspielers dringen, es darf ebenso ein Gedanke, ein Wunsch, ein Entschluß sein, welcher durch eine Reihe von Vorstellungen aus dem Innern des Helden selbst gelockt wird. Immer aber bildet es den Übergang von der Einleitung zur aufsteigenden Handlung, entweder als plötzlich eintretend, wie Mortimers Erklärung in Maria Stuart und die Rettung Baumgartens im Tell, oder allmählich durch Gespräch und innere Vorgänge herausgebildet, wie der Entschluß des Mordes bei Brutus, wo an keiner Stelle des erwähnten Zwiegesprächs die furchtbaren Worte ausgesprochen sind, die Bedeutung der Szene dagegen durch den Argwohn, welchen der dazwischentretende Cäsar ausdrückt, bedeutsam herausgehoben wird.

Doch ist für die Arbeit zu beachten, daß dies Moment eine große Ausführung nur selten verträgt. Es steht im Anfange des Stückes, wo mächtiges Eindringen auf die Hörenden weder nötig noch ratsam ist. Es hat den Charakter eines Motivs, welches Richtung gibt und vorbereitet, nicht selbst einen Ruhepunkt darbietet. Es darf nicht unbedeutend sein, aber auch nicht so stark hervortreten, daß es nach der Empfindung der Zuschauer dem Folgenden zu viel vorweg nimmt, also die Spannung, die es erregen soll, verringert oder bereits über das Schicksal des

Helden entscheidet. Hamlets Verdacht darf durch die Offenbarung des Geistes nicht zu unbedingter Gewißheit erhoben werden, sonst müßte der Verlauf des Stückes ein anderer werden. Des Cassius und Brutus Entschluß darf nicht in klare Worte gefaßt als fertig heraustreten, damit die folgende Überlegung des Brutus und die Verschwörung als Fortschritt erscheinen. Der Dichter wird also die Wichtigkeit, womit er dasselbe hervorhebt, wohl abzdämpfen haben.

Immer aber wird er dasselbe so früh als möglich bringen, denn erst von ihm ab beginnt ernste dramatische Arbeit.

Eine bequeme Einrichtung für unsere Bühnen ist: nach der Einleitung das erregende Moment in mäßiger Szene zu geben und die erste folgende Steigerung in größerer Ausführung anzuschließen. Von solchem regelrechten Bau ist z. B. der erste Akt der Maria Stuart.

Die Steigerung. Die Handlung ist in Bewegung gesetzt, die Hauptpersonen haben ihr Wesen dargelegt, die Teilnahme ist angeregt. In einer gegebenen Richtung hebt sich Stimmung, Leidenschaft, Verwicklung. Es ist in modernen Stücken kein unbedeutender Teil des dreistündigen Dramas, welcher dieser Steigerung gehört. Seine Einrichtung hat verhältnismäßig geringe Schwierigkeit. Folgendes sind die gemeingültigen Regeln dafür.

War es nicht möglich, die wichtigsten Personen des Gegenspiels oder der Hauptgruppe im Vorhergehenden darzustellen, so muß ihnen jetzt ein Raum geschafft und Gelegenheit zu bedeutsamer Tätigkeit gegeben werden. Auch solche, welche erst in der zweiten Hälfte des Dramas wirksam sind, müssen dringend wünschen, sich schon jetzt dem Hörer bekannt zu machen. — Ob die Steigerung in einer oder in mehreren Stufen bis zum Höhepunkt laufe, hängt von Stoff und Behandlung ab. In jedem Fall ist ein Absatz in der Handlung auch in der Szenenbildung so auszudrücken, daß die dramatischen Momente, Auftritte und

Szenen, welche demselben Abschnitt der Handlung angehören, auch untereinander zur Einheit geordnet werden, als Hauptszene, Nebenszenen, Zwischenglieder. Im Julius Cäsar z. B. besteht die Steigerung vom Moment der Erregung bis zum Höhepunkt nur aus einer Stufe, der Verschwörung. Diese bildet mit den vorbereitenden und der dazugehörigen Szene des Gegensatzes — Brutus und Portia — eine ansehnliche, auch nach den Bedürfnissen unserer Bühne sehr schön gebaute Szenengruppe, an welche sich sogleich das Szenenbündel schließt, welches um die Mordszene, den Höhepunkt, geordnet ist. Das gegen läuft in Romeo und Julia die Steigerung in vier Absätzen bis zum Höhepunkte. Der Bau dieser steigenden Szenengruppen ist hier folgender: Erste Stufe: der Maskenball. Dreiteilig: zwei Vorszenen (Julia mit Mutter und Amme. Romeo, und seine Genossen) und eine Hauptszene: der Ball selbst (bestehend aus einem Vorschlag: Unterredung der Diener, und aus vier Momenten: Capulet ermunternd, Tybalts Zorn und Zurechtweisung, Gespräch der Liebenden, Julia und die Amme als Schluß). — Zweite Stufe: die Gartenszene. Kurze Vorszene (Benbolio und Mercutio den Romeo suchend) und große Hauptszene (die Liebenden beschließen Vermählung). — Dritte Stufe: die Trauung. Vierteilig: erste Szene: Lorenzo mit Romeo. Zweite Szene: Romeo und Genossen und Amme als Botenläuferin. Dritte Szene: Julia und Amme als Botenläuferin. Vierte Szene: Lorenzo und die Liebenden, die Trauung. — Vierte Stufe: Tybalts Tod. Eine Aktionszene.

Es folgt die Szenengruppe des Höhepunktes, welche von den Worten Julias: „Hinab du flammenhufiges Gespann“ beginnt und bis zu Romeos Abschied: „Der Schmerz trinkt unser Blut, leb' wohl!“ reicht. — Man beachte in den vier Stufen der Steigerung den verschiedenen Bau der einzelnen Szenen. Im Maskenball sind kleine Szenen in rascher Folge

bis zum Schluß zusammengefügt, die Gartenszene ist ausgeführte große Szene der Liebenden, im schönen Abſtich dazu ſind in der Szenengruppe der Trauung die Vermittler Lorenz und die Amme tätig und im Vordergrund gehalten, die Liebenden gedeckt; Inbalts Tod iſt der ſtarke Abſatz, welcher die geſamte Steigerung vom Höhepunkte ſcheidet, deſſen Szenen höheren Schwung, leidenschaftlichere Bewegung haben. Die Anordnung des Stückes iſt ſehr ſorgfältig, die Fortſchritte der beiden Helden und die Motive dafür ſind in je zwei nebeneinanderlaufenden Szenen für jeden beſonders dargelegt.

Dieſelbe Art der Steigerung, langſamer, mit weniger häufigem Szenenwechſel, iſt bei den Deutſchen. In *Kabale und Liebe* z. B. iſt das aufregende Moment des Stückes der Bericht des Wurm an den Vater, daß ſein Ferdinand die Tochter des Muſſtus liebt. Von da ſteigt das Stück im Gegenſpiel durch vier Stufen. Erſte Stufe (der Vater fordert die Heirat mit der Milford) in zwei Szenen: Vorſzene (er läßt durch Kalb die Verlobung bekannt machen), Hauptſzene (er zwingt den Sohn die Milford zu beſuchen). — Zweite Stufe (Ferdinand und die Milford): zwei Vorſzenen, große Hauptſzene (die Lady beſteht darauf ihn zu heiraten). — Dritte Stufe: zwei Vorſzenen, große Hauptſzene (der Präſident will Luise in Haft nehmen, Ferdinand widerſteht). — Vierte Stufe: zwei Szenen (Plan des Präſidenten mit dem Brieſe und die Verſchwörung der Schurken). Darauf folgt der Höhepunkt. Hauptſzene: die Abfaſſung des Brieſes. Auch dieſes Stück hat die Eigentümlichkeit, zwei Haupthelden zu haben, die beiden Liebenden.

Der Inhalt des Dramas iſt allerdings peinlich, aber der Bau iſt bei einiger Unbehilflichkeit in der Szenenführung doch im ganzen regelmäßig und beſonderer Beachtung wert, weil er weit mehr durch richtige Empfindung des jungen Dichters, als durch ſichere Technik hervorgebracht iſt.

Für die Szenen der Steigerung gilt der Satz, daß ſie eine

fortlaufende Verstärkung der Teilnahme hervorzubringen haben; sie müssen deshalb nicht nur durch ihren Inhalt den Fortschritt darstellen, auch in Form und Behandlung eine Vergrößerung zeigen, und zwar mit Wechsel und Schattierungen in der Ausführung; sind mehrere Stufen nötig, so muß die vorletzte oder letzte den Charakter einer Hauptszene erhalten.

Der Höhepunkt des Dramas ist die Stelle des Stückes, in welcher das Ergebnis des aufsteigenden Kampfes stark und entschieden heraustritt, er ist fast immer die Spitze einer groß ausgeführten Szene, an welche sich die kleineren Verbindungs-szenen von der Steigerung und der fallenden Handlung heranzulegen. Allen Glanz der Poesie, alle dramatische Kraft wird der Dichter anzuwenden haben, um diesen Mittelpunkt seines Kunstwerks lebendig herauszuheben. Die höchste Bedeutung hat er freilich nur in den Stücken, in denen der Held die aufsteigende Handlung durch seine innern Seelenvorgänge treibt; bei den Dramen, welche durch das Gegenspiel steigen, bezeichnet er die allerdings wichtige Stelle, wo dies Spiel den Haupt-helden gefangen und in die Richtung des Falles verlockt hat. Prachtvolle Beispiele sind fast in jedem Stück Shakespeares und der Deutschen zu finden. So ist die Hüttenszene im Lear, das Spiel der drei Gestörten und die Verurteilung des Sessels vielleicht das Wirkungsreichste, was je auf der Bühne dargestellt wurde, wie auch die Steigerung Lears bis zu dieser Szene des ausbrechenden Wahnsinns von furchtbarer Großartigkeit ist. Die Szene ist auch deshalb merkwürdig, weil der große Dichter hier den Humor zur Verstärkung der schauerlichen Wirkung benutzt hat und weil dies eine von den sehr seltenen Stellen ist, wo der Hörer trotz der ungeheuren Erregtheit mit einem gewissen Befremden wahrnimmt, daß Shakespeare zum Heraus-treiben der Wirkung Kunstgriffe anwendet. Edgar ist keine glückliche Zugabe der Szene. — In anderer Weise lehrreich ist die Bankettszene im Macbeth. In diesem Trauerspiel war eine

vorausgegangene Szene, die Mordnacht, so gewaltig herausgetrieben, und durch höchste dramatische Poesie so reich ausgestattet worden, daß man an der Möglichkeit einer Steigerung verzweifeln möchte. Und sie ist doch erreicht. Das Ringen mit dem Geist und die fürchterlichen Gewissenskämpfe des Mörders sind in der unruhigen Szene, zu welcher die festliche Gesellschaft und der Königsglanz den wirksamsten Gegensatz bilden, mit einer Wahrheit und wilden Poesie geschildert, bei welcher das Herz des Hörers erbebt. — Im Othello dagegen liegt der Höhepunkt in der großen Szene, in welcher Jago dem Othello die Eifersucht aufregt; sie ist langsam vorbereitet und der Beginn des erschütternden Seelenkampfes, in welchem der Held untergeht. — Im Clavigo ist es die Versöhnung Clavigos mit Marie, in Emilia Galotti der Fußfall Emillas, in beiden Stücken von dem vorherrschenden Gegenspiel gedeckt. Dagegen ist er bei Schiller wieder in allen Stücken kräftig entwickelt.

Dies Herausbrechen der That aus der Seele des Helden oder das Einströmen der verhängnisvollen Eindrücke in dieselbe, das erste große Resultat des hochgesteigerten Kampfes oder der Beginn des tödlichen innern Konfliktes, muß in fester Verbindung sowohl mit dem Vorhergehenden als dem Folgenden erscheinen, es wird sich durch größere Behandlung und Wirkung abheben, aber es wird in der Regel in seiner Entwicklung aus der Steigerung und in seiner Wirkung auf die Umgebung dargestellt werden; deshalb bildet die Hauptszene des Höhepunktes gern den Mittelpunkt einer Gruppe von Momenten, welche nach beiden Seiten anschließend auf- und abwärts laufen.

In dem Fall, wo der Höhepunkt durch ein tragisches Moment mit der sinkenden Handlung verbunden ist, erhält der Bau des Dramas durch das Zusammentreten zweier wichtiger Stellen, welche sich in scharfem Gegensatz gegen einander abheben, einiges Besondere. Über das tragische Moment selbst mußte früher gesprochen werden. Dieser Anfang der sinkenden

Handlung wird am besten mit dem Höhepunkt verbunden und von den folgenden Momenten des Gegenspiels, zu denen er doch gehört, durch einen Einschnitt — unsern Aktluß — abgesetzt, der wieder am besten nicht unmittelbar nach dem Eintritt dieses Tragischen, sondern durch ein allmähliches Ausklingen seines scharfen Klanges bewirkt wird. Es ist dabei gleichgültig, ob die Verbindung dieser beiden großen absteigenden Szenen durch die Verkopplung in einer Szene oder durch das Zusammenfügen vermittelt eines Zwischengliedes geschieht. Ein glänzendes Beispiel des ersten Falls ist im Coriolan.

In diesem Stück steigt die Handlung von dem erregenden Moment (Nachricht, daß der Krieg mit den Volstern unvermeidlich sei) durch die erste Steigerung (Kampf zwischen Coriolanus und Aufidius) bis zum Höhepunkt, der Ernennung des Coriolan zum Consul. An diese Stelle schließt sich das tragische Moment, die Verbannung. Was die höchste Erhebung des Helden zu werden schien, das wird durch seinen unbezähmbaren Stolz in das Gegenteil umschlagen. Der Umschlag geschieht nicht plötzlich, man sieht ihn — was Shakespeare überhaupt liebt — sich allmählich auf der Bühne vollziehen, das Überraschende des Ergebnisses wird erst am Ende der Szene empfunden. Die beiden hier durch fortlaufende Handlung verbundenen Punkte bilden zusammen eine mächtige Szenengruppe von heftigster Bewegung, das Ganze von breit ausgeführter Wirkung. — Aber auch nach dem Schluß dieser Doppelszene wird die Handlung nicht plötzlich eingeschnitten, denn unmittelbar daran fügt sich als Gegensatz die schöne, würdig gehaltene Trauerszene des Abschiedes, welche auf das Folgende hinüberleitet, und noch nachdem der Held geschieden, sind die Stimmungen der Zurückgebliebenen wie ein zitternder Nachklang der heftigen Bewegung dargestellt, bevor der Ruhepunkt eintritt.

Noch enger verbunden ist Höhepunkt und tragisches Moment

in Maria Stuart. Auch hier ist der Eintritt des Höhepunktes durch den Monolog und die gehobene lyrische Stimmung der Maria nach Art einer antiken Pathosscene scharf bezeichnet, und die Stimmungsscene durch ein kleines Verbindungsglied mit der großen Dialogscene zwischen Maria und Elisabeth verbunden; aber der dramatische Höhepunkt reicht noch in die große Scene hinein, und in ihr selbst liegt der Übergang zu dem verhängnisvollen Streit, der wieder in seiner Entwicklung bis ins Einzelne genau dargestellt ist.

Etwas schärfer ist durch eine ausgeführte Zwischenscene Höhepunkt und tragisches Moment im Julius Cäsar voneinander getrennt. Auf die Gruppe der Mordscene folgt die ausgeführte Unterredung der Verschworenen mit Antonius, — dies eingeschobene Glied von sehr schöner Arbeit, — darauf erst die Redescene des Brutus und Antonius; auch nach dieser Scene folgen kleine Übergänge zu den Theilen der Umkehr.

Diese enge Verbindung der beiden wichtigen Theile gibt dem Drama mit tragischem Moment eine Größe und Ausdehnung der Mitte, welche, wenn man den spielenden Vergleich mit Linien fortsetzt, die pyramidale Form in eine Doppelspitze verwandelt.

Der schwierigste Theil des Dramas ist die Szenenfolge der fallenden Handlung oder, wie sie wohl genannt wird, der Umkehr; allerdings treten die Gefahren zumeist bei den kraftvollen Stücken ein, in denen die Helden die Führung haben. Bis zum Höhepunkt war die Teilnahme an die eingeschlagene Richtung der Hauptcharaktere gefesselt. Nach der That entsteht eine Pause. Die Spannung muß auf das Neue erregt werden, dazu müssen neue Kräfte, vielleicht neue Rollen vorgeführt werden, an denen der Hörer erst Anteil gewinnen soll. Schon deshalb droht Zerstreuung und Zersplitterung der szenischen Wirkungen. Dazu kommt, daß die Angriffe der Gegenpartei auf den Helden sich nicht immer leicht in einer Person und

einer Situation vereinigen lassen, häufig ist es nötig zu zeigen, wie nach und nach, von verschiedenen Seiten an die Seele des Helden geschlagen wird; auch dadurch mag, gegenüber der Einheit und dem festen Fortschritt der ersten Hälfte, die zweite zerrissen, vielteilig, unruhig werden. Zumal bei geschichtlichen Stoffen, wo das Zusammenfassen der Gegenpartei in wenige Charaktere am schwierigsten ist.

Und doch fordert die Umkehr eine starke Hebung und Verstärkung der szenischen Effekte wegen der Sättigung des Hörers, der größeren Bedeutung des Kampfes. Deshalb ist das erste Gesetz für den Bau dieses Teils, daß die Zahl der Personen soweit nur möglich beschränkt, die Wirkungen in großen Szenen zusammengeschlossen werden. Alle Kunst der Technik, alle Kraft der Erfindung sind nötig, um hier einen Fortschritt der Teilnahme zu sichern.

Außerdem noch ein Anderes. Vorzüglich dieser Teil des Dramas ist es, welcher den Charakter des Dichters in Anspruch nimmt. Denn das Schicksal gewinnt Macht über den Helden, seine Kämpfe wachsen einem verhängnisvollen Ausgang zu, der sein ganzes Leben ergreift. Es ist jetzt keine Zeit mehr, durch kleine Kunstmittel, sorgfältige Ausführung, hübsche Einzelheiten, saubere Motive zu wirken. Der Kern des Ganzen, Idee und Führung der Handlung treten mächtig hervor, der Zuschauer versteht den Zusammenhang der Begebenheiten, sieht die letzte Absicht des Dichters, er soll sich den höchsten Wirkungen hingeben und er beginnt mitten in seiner Teilnahme prüfend das Maß seines Wissens, seiner gemüthlichen Neigungen und Bedürfnisse an das Kunstwerk zu legen. Jeder Fehler im Bau, jeder Mangel in der Charakterzeichnung wird jetzt lebhaft empfunden. Deshalb gilt für diesen Teil die zweite Regel: nur große Züge, große Wirkungen; auch die Episoden, welche jetzt gewagt werden, müssen eine gewisse Bedeutung und Energie haben.

Wie groß die Zahl der Absätze sein müsse, in denen der Sturz des Helden geschieht, darüber ist keine Vorschrift zu geben als etwa, daß die Umkehr eine geringere Zahl wünschenswerth macht, als im allgemeinen die aufsteigende Handlung gestattet. Für das Steigern dieser Wirkungen wird vor dem Eintritt der Katastrophe eine ausgeführte Szene nützlich, welche entweder die widerstrebenden Gewalten im Streit mit dem Helden in stärkster Bewegung zeigt, oder einen tiefen Einblick in das innere Leben des Helden gestattet. Die große Szene: Coriolanus und seine Mutter, ist Beispiel des einen Falles, der Monolog Julius vor dem Schlaftrunk, das Nachtwandeln der Lady Macbeth Beispiel des andern Falles.

Das Moment der letzten Spannung. Daß die Katastrophe dem Hörer im ganzen nicht überraschend kommen dürfe, versteht sich von selbst. Je mächtiger der Höhepunkt herausgehoben, je heftiger der Absturz des Helden war, desto lebhafter muß das Ende voraus empfunden werden; je geringer die dramatische Kraft des Dichters in der Mitte des Stückes ist, desto mehr wird er am Ende künsteln und schlagende Wirkungen hervorsuchen. Shakespeare tut das letztere in seinen regelmäßig gebauten Stücken gar nicht. Leicht, kurz, wie nachlässig wirft er die Katastrophe hin, ohne dabei durch neue Wirkungen zu überraschen, sie ist ihm so notwendige Folge des gesamten Stückes und der Meister ist so sicher, seine Hörer mit sich fortzureißen, daß er über die Notwendigkeit des Schlusses fast eilt. Der geniale Mann empfand sehr richtig, daß es nötig sei, bei guter Zeit die Stimmung für die Katastrophe vorzubereiten; deshalb erscheint dem Brutus Cäsars Geist; deshalb sagt Edmund dem Soldaten, er solle unter gewissen Verhältnissen Lear und Cordelia töten; so muß Romeo vor der Gruft Julius noch den Paris erschlagen, damit die Zuschauer, welche in diesem Augenblick nicht mehr an Tybalt's Tod denken, ja nicht die Hoffnung aufkommen lassen, das Stück könne noch

gut endigen; deshalb muß der tödtliche Reid des Aufidius gegen Coriolan sich schon vor der großen Szene der Umkehr wiederholt äußern und Coriolan die berühmten Worte sagen: „Du hast deinen Sohn verloren“; deshalb hat der König mit Laertes die Ermordung Hamlets durch ein vergiftetes Rappier vorher zu besprechen. Demungeachtet ist es zuweilen mißlich, ohne Unterbrechung bis zum Ende zu eilen. Gerade dann, wenn das Gewicht des unglücklichen Geschicks bereits lange und schwer auf einem Helden lastet, welchem die gerührte Empfindung des Hörers Rettung wünscht, obgleich vernünftige Erwägung die innere Notwendigkeit des Untergangs recht wohl deutlich macht. In solchem Fall ist ein altes anspruchloses Mittel des Dichters, dem Gemüt des Hörers für einige Augenblicke Aus-
sicht auf Erleichterung zu gönnen. Dies geschieht durch eine neue kleine Spannung, dadurch, daß ein leichtes Hindernis, eine entfernte Möglichkeit glücklicher Lösung, der bereits angedeuteten Richtung auf das Ende noch in den Weg geworfen wird. Brutus muß erklären, daß er sich selbst zu töten für feig halte; der sterbende Edmund muß den Mordbefehl gegen Lear widerrufen; Pater Lorenzo kann vor dem Augenblick, wo Romeo sich tötet, eintreten; auch Coriolan kann von den Richtern noch freigesprochen werden; Macbeth ist noch unverwundbar durch jeden, den ein Weib geboren, als schon der grüne Wald gegen seine Burg heranzieht. Sogar Richard III. erhält noch die Nachricht, daß die Flotte des Richmond durch Stürme zer-
schlagen ist.

Die Anwendung dieses Kunstmittels ist alt, schon Sophokles benutzte dasselbe in der Antigone zu guter Wirkung. Kreon wird erweicht und widerruft den Todesbefehl über Antigone; ist mit ihr so verfahren, wie er befahl, so mag sie noch gerettet werden. Es ist bemerkenswert, daß die Griechen diesen feinen Zug im Stück anders betrachteten als wir.

Noch gehört Feingefühl dazu, dies Moment gut zu ge-

brauchen. Es darf nicht zu unbedeutend werden, sonst verfehlt es die beabsichtigte Wirkung; es muß aus der Handlung und dem Grundzug der Charaktere herausgearbeitet sein; es darf aber auch nicht so bedeutend hervorspringen, daß es in der That die Stellung der Parteien wesentlich ändert. Über der aufsteigenden Möglichkeit muß der Zuschauer immer die abwärts drängende Gewalt des Vorausgegangenen empfinden.

Katastrophe des Dramas ist uns die Schlußhandlung, welche der Bühne des Altertums Erodus hieß. In ihr wird die Befangenheit der Hauptcharaktere durch eine kräftige That aufgehoben. Je tiefer der Kampf aus ihrem innersten Leben hervorgegangen und je größer das Ziel desselben war, desto folgerichtiger wird die Vernichtung des unterliegenden Helden sein.

Und es muß hier davor gewarnt werden, daß man sich nicht durch moderne Weichherzigkeit verleiten lasse, auf der Bühne das Leben seiner Helden zu schonen. Das Drama soll eine in sich abgeschlossene, gänzlich vollendete Handlung darstellen; hat der Kampf eines Helden in der That sein ganzes Leben ergriffen, so ist es nicht alte Überlieferung, sondern innere Notwendigkeit, daß man auch die vollständige Verwüstung des Lebens eindringlich mache. Daß in der Wirklichkeit dem Menschen der Neuzeit unter Umständen noch ein nicht unkräftiges Leben auch nach tödlichen Kämpfen möglich ist, ändert für das Drama nichts in der Sache. Denn die Gewalt und Kraft eines Daseins, welches nach der Handlung des Stückes liegt, die zahllosen versöhnenden und erhebenden Umstände, welche ein neues Leben zu weihen vermögen, die soll und kann das Drama nicht mehr darstellen, und eine Hinweisung darauf wird niemals dem Hörer die Befriedigung eines sichern Abschlusses gewähren.

Über dem Ende der Helden aber muß versöhnend und erhebend im Zuschauer die Empfindung von dem Vernünftigen und Notwendigen solchen Unterganges lebendig werden. Dies

ist nur möglich, wenn durch das Geschick der Helden eine wirkliche Ausgleichung der kämpfenden Gegensätze hervorgebracht wird. Die Schlußworte des Dramas haben die Aufgabe, zu erinnern, daß nichts Zufälliges, einmal Geschehenes dargestellt worden sei, sondern ein Poetisches, das allgemeinverständliche Bedeutung habe.

Den neueren Dichtern pflegt die Katastrophe Schwierigkeit zu machen. Das ist kein gutes Zeichen. Wohl gehört unbefangenes Urtheil dazu, die Versöhnung zu finden, welche dem Gefühl des Schauenden nicht widerstrebt und doch die notwendigen Ergebnisse des Stückes sämtlich umschließt. Roheit und weichliche Empfindsamkeit verlegen da am meisten, wo das ganze Bühnenwerk seine Rechtfertigung und Bestätigung finden soll. Aber die Katastrophe enthält doch nur die notwendigen Folgen der Handlung und der Charaktere; wer beide fest in der Seele trug, dem kann von dem Schluß seines Dramas nur sehr wenig zweifelhaft sein. Ja, weil der ganze Bau auf das Ende gerichtet ist, mag eine kräftige Begabung eher in die entgegen gesetzte Gefahr kommen, das Ende zu früh auszuarbeiten und fertig mit sich herumzutragen; dann mag das Ende mit den feinen Abstufungen, welche das Vorausgegangene während der Ausarbeitung erhält, leicht einmal in Widerspruch kommen. Man empfindet so etwas im Prinzen von Homburg, wo das dem Anfang entsprechende Traumwandeln am Schlusse, welches offenbar dem Dichter sehr fest in der Seele saß, mit dem schönen klaren Ton und der breiten Ausführung des vierten und fünften Actes durchaus nicht stimmt. Ähnlich im Egmont, wo man den Schluß — Klärchen als befreites Holland in Verklärung — auch für eher geschrieben halten möchte, als die letzte Scene Klärchens im Stück selbst, zu welcher dieser Schluß nicht recht paßt. —

Für den Bau der Katastrophe gelten folgende Regeln. Erstens man vermeide jetzt jedes unnütze Wort, und lasse kein

Wort, das die Idee des Stückes aus dem Wesen der Charaktere zwanglos erklären kann, ungesagt.

Ferner versage man sich breite szenische Ausführung, man halte das dramatisch Darzustellende kurz, einfach, schmucklos. gebe in Wort und Handlung das Beste und Gedrungenste, fasse die Szenen mit ihren unentbehrlichen Verbindungen in einen kleinen Körper mit rasch pulsierendem Leben zusammen, vermeide, solange die Handlung läuft, neue oder schwierige Bühneneffekte, zumal Massenwirkungen.

Es sind verschiedene Eigenschaften einer Dichternatur, welche bei diesen acht Theilen des Dramas, auf denen sein kunstgerechter Bau ruht, gefordert werden. Eine gute Einleitung und ein reizvolles Moment zu finden, welches die Seele des Helden in Spannung versetzt, ist Sache des Scharfsinns und der Erfahrung. Den Höhepunkt mächtig herauszutreiben, ist vorzugsweise Sache der dichterischen Kraft; die Schlußkatastrophe gut zu machen, dazu gehört ein männliches Herz und ein hoch überlegener Sinn; die Umkehr aber wirksam zu schaffen, ist am schwersten. Hier kann weder Erfahrung noch poetischer Reichtum, noch weise Klarheit des Dichtergeistes das Gelingen verbürgen, es gehört dazu eine Vereinigung von allen diesen Eigenschaften. Und außerdem ein guter Stoff und einige gute Einfälle, das heißt gutes Glück.

Aus den angeführten Bestandteilen — entweder allen oder den notwendigen — ist jedes Kunstdrama alter und neuer Zeit zusammengefügt.

3. Der Bau des Dramas bei Sophokles.

Noch immer übt die Tragödie der Athener ihre Macht auf die Schaffenden der Gegenwart, nicht nur die unvergängliche Schönheit ihres Inhalts, auch die antike Form beeinflusst unsere Dichterarbeiten; die Tragödie des Alterthums hat wesentlich dazu beigetragen, unser Drama von der Bühne des Mittelalters zu scheiden und demselben kunstvolleren Bau und tieferen Inhalt zu geben.

Bevor deshalb die technische Einrichtung in den Tragödien des Sophokles berichtet wird, sollen kurz diejenigen Besonderheiten der antiken Bühne in Erinnerung gebracht werden, welche den Athener — soweit wir darüber ein Urtheil haben — fördernd und einengend bestimmten. Was anderswo bequem zu finden ist, wird hier nur kurz erwähnt.

Die Tragödie der alten Welt erwuchs aus den dithyrambischen Sologefängen mit Chören, welche an den attischen Dionysosfesten des Frühjahr's aufgeführt wurden; allmählich traten die Reden Einzelner zwischen Dithyrambos und Chorgesang und erweiterten sich zu einer Handlung. Die Tragödie behielt von diesen Anfängen den Chor, den Gesang einzelner Hauptrollen in den Augenblicken höchster Bewegung, Wechselgesänge der Schauspieler und des Chors. Es war ein naturgemäßer Verlauf, daß der dramatische Theil der Tragödie größere Herrschaft gewann und den Chor zurückdrängte. In den ältesten Stücken des Aeschylus, den Persern und Hiketiden, sind die Chorgesänge noch bei weitem die Hauptsache. Sie haben eine Schönheit, Größe und eine so mächtige dramatische Bewegung, daß sich ihnen weder in unsern Oratorien noch Opern vieles an die Seite setzen läßt. Die kurzen Zwischensätze einzelner Personen, welche nicht lyrisch-musikalisch sind, dienen fast nur als Motive, um neue Stimmungen der Solosänger und des Chors hervorzubringen. Aber schon zur Zeit des Euripides trat der

Chor in den Hintergrund, sein Zusammenhang mit der ausgebildeten Handlung wurde locker, er sank vom Begleiter und Vertrauten der Hauptpersonen zu einem unwesentlichen Teil des Dramas herab. Chorlieder des einen Dramas wurden für das andere verwendet, sie stellten zuletzt, wie es scheint, nichts weiter vor als Gesang, der die Zwischenakte ausfüllte. Aber das lyrische Element haftete in der Handlung selbst. Großangelegte, breit ausgeführte Gefühlszenen der Darsteller, gesungen und gesprochen, blieben an wichtigen Stellen der Handlung ein unentbehrlicher Bestandteil der Tragödie. Diese Pathoszenen, der Ruhm des ersten Schauspielers, die Glanzpunkte der antiken Darstellung, enthalten die lyrischen Elemente der Situation in einer Ausführlichkeit, welche wir nicht mehr nachahmen dürfen. In ihnen fassen sich die rührenden Wirkungen der Tragödie zusammen. Das langatmige Ausströmen innerer Empfindung hatte für die Zuschauer so großen Reiz, daß diesen Szenen von den schwächeren Dichtern Einheit und Wahrscheinlichkeit der Handlung geopfert wurde. Aber wie schön und voll auch das Gefühl in ihnen tönt, die dramatische Bewegung ist doch nicht groß. Es sind poetische Betrachtungen über die eigene Lage, Flehen zu den Göttern, gefühlvolle Schilderung der eigentümlichen Verhältnisse. Sie lassen sich am ersten mit den Monologen der Neuzeit vergleichen, obwohl bei ihnen der Chor den teilnehmenden, zuweilen einredenden Hörer darstellt.

Jene Erweiterung der alten dithyrambischen Gesänge, zuerst zu Dratorien, deren Solosänger in der Festkleidung mit einfachem Gebärdenspiel auftraten, dann zu Dramen mit ausgebildeter Kunst der Darstellung, wurde durch das Eintreten einer Handlung bewirkt, welche fast ausschließlich aus dem Gebiet der hellenischen Helden Sage und des Epos genommen war. Einzelne Versuche der Dichter, dies Stoffgebiet zu erweitern, blieben im ganzen ohne Erfolg. Schon vor Aeschylos hatte vielleicht einmal ein Dratoriendichter versucht, einen

historischen Stoff zu verwerten, die älteste Tragödie des Aeschylos, welche auf uns gekommen ist, hat ebenfalls einen geschichtlichen Stoff seiner nächsten Vergangenheit benutzt; aber die Griechen hatten damals überhaupt noch keine Geschichtsschreibung in unserem Sinne. Auch ein gelungener Versuch, frei erfundene Stoffe auf die Bühne zu führen, hat in der Blüthezeit der griechischen Tragödie nur selten Nachahmung gefunden.

Solche Beschränkung auf ein bestimmtes Stoffgebiet war sowohl ein Segen als ein Verhängnis für die attische Bühne. Sie verengte die dramatischen Situationen und Wirkungen auf einen ziemlich engen Kreis, in welchem die älteren Dichter mit frischer Kraft die höchsten Erfolge erreichten, der die späteren sehr bald veranlaßte, neue Wirkungen auf Seitenpfaden zu suchen, welche den Verfall des Dramas unvermeidlich machten. In der That war zwischen der Welt, aus welcher diese Stoffe genommen waren, und den Lebensbedingungen des Dramas ein innerer Gegensatz, den die höchste Kraft zu besiegen wußte, an dem schon die Begabung des Euripides erkrankte.

Die Gattung der Poesie, welche den Sagenstoff vor Ausarbeitung des Dramas dem Volke lieb gemacht hatte, behauptete eine Stelle in gewissen Szenen des Dramas. Den Griechen war eine volkstümliche Freude, öffentliche Vorträge, später Vorlesungen epischer Gedichte zu hören. Diese Gewohnheit gab auch der Tragödie längere Berichte über Ereignisse, welche der Handlung wesentlich waren. Und diese nahmen einen größeren Raum ein, als in dem neueren Drama gestattet wäre. Die Erzählung wird für die Bühne mit dramatischer Lebendigkeit ausgestattet. Herolde, Boten, Wahrsager sind stehende Rollen für solche Berichte. Und die Szenen, in denen sie auftreten, haben in der Mehrzahl dieselbe Fügung. Nach kurzer Einführung erzählen die Berichterstatter, dann folgen mehr oder weniger lange gleich gemessene Schlagverse, schnell wechselnde Frage und Antwort, zuletzt wird das Ergebnis ihres

Berichtes in kurzen Worten zusammengefaßt. Die Erzählung tritt auch da ein, wo sie uns am auffälligsten ist, in der Katastrophe. Der letzte Ausgang der Helden wird zuweilen nur verkündet.

In anderer Weise wurde die Führung der Szenen beeinflusst durch die große Angelegenheit des attischen Marktes, die Gerichtsverhandlungen. Den Reden der Ankläger und Verteidiger zu lauschen, war Leidenschaft des Volkes. Die höchst kunstvolle Ausbildung der griechischen Gerichtsreden, aber auch die gekünstelte Weise, mit welcher man Wirkungen hervorzubringen suchte, die feine sophistische Redekunst drang in die attische Bühne ein und bestimmte den Inhalt der Gesprächsszenen. Auch diese Szenen sind im ganzen betrachtet nach feststehender Vorschrift gebildet. Der erste Schauspieler hält eine kleine Rede, der andere antwortet in Gegenrede von ähnlicher, zuweilen von genau derselben Länge. Dann folgen Schlagverse, etwa vier gegen vier, je zwei gegen zwei, je einer gegen einen, dann fassen vielleicht noch beide Teile ihre Stellung in einer zweiten Rede und Gegenrede zusammen, dann klirren wieder die Schlagverse gegeneinander, bis der, welcher Sieger sein soll, seinen Standpunkt kurz noch einmal darlegt. Das letzte Wort, ein geringes Übergewicht an Versen gibt den Ausschlag. Dieser Bau, zuweilen durch kurze Zwischenreden des Chors gebrochen und gegliedert, hat trotz dem Wechsel von ausgeführter Rede und trotz äußerlicher stark gesteigerter Lebhaftigkeit nicht die höchste dramatische Bewegung, es ist eine rednerische Darlegung des Standpunktes, ein Streit mit spitzfindigen Beweisgründen, für unsere Empfindung zu rednermäßig, berechnet, gekünstelt. Selten wird eine Partei durch die andere überzeugt. Freilich hatte dies noch anderen Grund, denn dem Helden der attischen Bühne wird nicht leicht erlaubt, nach fremder Rede seine Meinung zu ändern. Auch wenn eine dritte Rolle auf der Bühne war, behielten die Dialoge den

Charakter eines Zwiegesprächs, rasches und wiederholtes Eingreifen der drei Rollen ineinander war selten und vorübergehend; trat die dritte in das Gespräch ein, so zog sich die zweite zurück, dann wurde wohl der Abstieg durch eine eingeworfene Chorzeile hervorgehoben. Massenszenen in unserem Sinne kannte die antike Bühne nicht.

In diesen Pathosszenen, Botenszenen, Dialogszenen, den Reden und Verkündigungen amtlicher Personen an den Chor verläuft die Handlung. Rechnet man dazu noch die Peripetien und Erkennungsszenen, so findet man fast den gesamten Inhalt des Stückes nach stehenden handwerksmäßigen Formen geordnet. Und die Begabung der Dichter bewährt sich darin, wie sie diese Formen zu vergeistigen wissen. Am größten ist Sophokles auch deshalb, weil das Feststehende bei ihm am meisten variiert und wie versteckt ist.

In anderer Weise wurde der Bau der Dramen gerichtet durch die eigentümlichen Verhältnisse, unter denen die Auf- führung stattfand. Die attischen Tragödien wurden in der großen Zeit Athens an den Tagen der Dionysosfeste aufgeführt. An diesen Festen kämpfte der Dichter gegen seine Mitbewerber, nicht als Verfasser der Dramen, sondern, wenn er nicht außerdem selbst als Schauspieler auftrat, als Regisseur, Didaskalos. Er war als solcher mit seinen Schauspielern und dem Leiter des Chors zu einer Genossenschaft verbunden. Jedem Dichter gehörte ein Tag, er hatte an diesem Tag vier Stücke, von denen das letzte in der Regel ein Satyrspiel war, vorzuführen. Man kann zweifeln, was erstaunlicher war, die Schöpferkraft der Dichter oder die Ausdauer der Zuschauer. Wenn wir zu der erhaltenen Trilogie des Aeschylus ein Satyrspiel hinzudenken und nach den Erfahrungen unserer Bühne die Dauer einer solchen Aufführung abschätzen, dazu das langsame Zeitmaß des Vortrags einrechnen, welches durch die langen Schallwellen des großen Raumes und durch die scharf markierende

Deffamation notwendig wurde, so muß diese Aufführung bei kurzen Unterbrechungen zwischen den Stücken wenigstens neun Stunden gedauert haben; drei Tragödien des Sophokles müssen mit dem Satyrspiel wenigstens zehn Stunden beansprucht haben.*)

Die drei ernstesten Dramen verband in der früheren Zeit eine zusammenhängende Handlung, welche demselben Sagenstoff entnommen war; sie hatten, solange diese alte trilogische Form bestand, das Wesen riesenhafter Akte, deren jeder einen Theil der Handlung zum Abschluß brachte. Auch als Sophokles dies Herkommen durchbrochen hatte und drei selbständige, abgeschlossene Dramen hintereinander zum Wettkampf stellte, standen die Stücke zuverlässig in innerer Beziehung. Wie weit durch bedeutsame Zusammenstellung der Ideen und Handlungen, durch Parallelismus und Abstich der Situationen eine Verstärkung der Gesamtwirkung erreicht wurde, vermögen wir nicht mehr zu übersehen; aber aus dem Wesen aller dramatischen Darstellung folgt, daß der Dichter eine Steigerung und eine gewisse Gesamtheit der damals möglichen Wirkungen erstrebt haben muß.**)

*) Daß die Chöre in der Regel nicht flüchtig dahinrauschten und ein gutes Theil Zeit in Anspruch nahmen, können wir daraus schließen, daß bei Sophokles einigemal ein kurzer Chor die Zeit ausfüllt, welche der Schauspieler bedurfte, sich hinter der Szene umzukleiden und den Weg von seiner Thür bis zu dem Seiteneingang zu durchmessen, aus welchem er in der neuen Rolle auftreten mußte. Dreizehn Zeilen und zwei Strophen eines kleinen Chors genügen, um den Deuteronisten, der als Jokaste durch seine Hintertür abgegangen ist, umzukleiden und als Hirten von der Feldseite wieder auf die Bühne zu senden. Es war auf dem Theater der Akropolis kein kurzer Weg.

**) Daß eine beliebte Reihenfolge der Übergang aus dem Düsternen, Schrecklichen ins Hellere gewesen sei, möchten wir schon aus dem Umstand schließen, daß Antigone und Elektra erste Stücke des Tages waren. Bei der Antigone geht das nicht nur aus dem ersten Chor-

Und wie die Zuschauer in der gehobenen Stimmung des heiligen Frühlingsfestes vor der Bühne saßen, so waren auch die Hauptdarsteller in eine Festtracht gekleidet. Die Tracht der einzelnen Rollen war herkömmlich nach dem Festbrauch genau vorgeschrieben, die Schauspieler trugen die Maske mit Schallloch am Munde, den hohen Ruthurn am Fuß, den Leib gepolstert und durch lange Gewänder staffiert. Ebenso waren die beiden Seiten der Bühne und die drei Türen des Hintergrundes, aus denen die Schauspieler austraten und durch welche sie abgingen, bedeutsam für die Geltung derselben im Stück.

Der Dichter kämpfte aber an seinem Theatertage durch vier Dramen mit denselben Schauspielern, welche Preiskämpfer hießen. Die älteren attischen Dratorien hatten nur einen Schauspieler, der in verschiedenen Rollen mit wechselnder Tracht auftrat, Aeschylus hatte den zweiten, Sophokles den dritten zugefügt.

gesang hervor, dessen erste schöne Strophe ein Morgenlied ist, sondern auch aus der Beschaffenheit der Handlung, welche der großen Rolle des Pathospielers nur die erste Hälfte des Stückes gibt und dadurch den Schwerpunkt des Dramas nach vorn legt. Es wäre bei dem schönsten Gedicht unratsam gewesen, dem wenig geachteten dritten Schauspieler, der übrigens von Sophokles einigemal besonders bevorzugt wird, die für das Urtheil der Richter so wichtigen Schlusswirkungen des letzten Stückes zu überlassen. In der Elektra wird im Prolog ebenfalls die aufgehende Sonne und das bacchische Festkleid erwähnt. Ebenso scheint die schöne breit ausgeführte Situation im Prolog des Königs Ödipus und der Bau des Aias, dessen Schwerpunkt in der ersten Hälfte liegt und der deutlich die Morgenfrühe verrät, auf erste Stücke zu deuten. Die Trachinierinnen kämpften wahrscheinlich als Mittelstück, Ödipus auf Kolonos mit seinem großartigen Schluß und Philoktetes mit ausgezeichnete Pathosrolle und versöhnendem Ende als letzte. Die Vermutungen, welche aus der technischen Beschaffenheit der Stücke hergeleitet werden, haben wenigstens mehr Wahrscheinlichkeit, als solche, welche aus einer Zusammenstellung der vorhandenen Dramen mit nicht erhaltenen hervorgehen.

Über die Dreizahl der Solospieler kam das attische Theater in seiner Blütezeit nicht hinaus. Diese Beschränkung in der Zahl der Darsteller hat mehr als irgend ein anderer Umstand die Technik der griechischen Tragödien bestimmt. Es war aber keine Beschränkung, welche entschlossener Wille hätte beseitigen können. Nicht nur äußere Gründe hinderten ein Weitergehen: alte Überlieferung, der Anteil, welchen der Staat bei den Auführungen beanspruchte, sondern vielleicht nicht weniger der Umstand, daß der ungeheure offene Raum des Theaters an der Akropolis, welcher dreißigtausend Menschen faßte, ein Metall der Stimme und eine Zucht der Sprache forderte, welche sicher sehr selten waren. Dazu kam noch, daß wenigstens zwei der Schauspieler, der erste und zweite, auch fertige Sänger sein mußten, und zwar vor einem feinohrigen und verwöhnten Publikum.

Der erste Schauspieler des Sophokles hatte dann in etwa zehnständiger Anspannung an 1600 Verse auszugeben, darunter wenigstens sechs größere und kleinere Gesangstücke.*)

*) Sechs Stücke des Sophokles enthalten, wenn man die Reden und Gesänge des Chors abzieht, im Durchschnitt jedes ungefähr 1118 Verse. Nur Ödipus auf Kolonos ist länger. Rechnet man die Verszahl eines jeden der drei Schauspieler wieder im Durchschnitt als gleich groß, so geben die Tragödien des Tages mit Zurechnung eines Satyrspiels von der Länge des Rylkops (etwa 500 Verse für drei Solospieler) dem einzelnen Schauspieler die Gesamtzahl von 1300 Versen. Aber die Aufgabe des ersten Schauspielers wurde schon durch die angreifenden Pathoszenen und durch die Gesänge ungleich größer. Außerdem mußte ihm wohl auch mehr zugemutet werden. Wenn man in den drei Stücken des Sophokles, in welchen der Held an einer von den Göttern auferlegten Krankheit leidet (Aias, Trachinierinnen, Philoktetes), die Partien des ersten Schauspielers zusammenzählt (Aias, Teukros; Lichas, Herakles; Philoktetes), so ergeben sich etwa 1440 Verse, also mit der Rolle eines Satyrspiels mehr als 1600 Verse, und zwar eine Anspannung durch etwa sechs verschiedene Rollen und durch etwa sechs Gesänge. — Daß

Diese Aufgabe wäre groß, aber sie ist uns nicht unbegreiflich. Eine der stärksten Rollen unserer Bühne ist Richard III.; diese umfaßt im gedruckten Text an 1128 Verse, von denen freilich mehr als 200 gestrichen werden. Unsere Verse sind etwas kürzer, kein Gesang, die Kleidung weit bequemer, die Anstrengung der Stimme von anderer Art, im Vergleich beträchtlich geringer; die Anspannung durch das Gebärdenpiel dagegen unvergleichlich größer, im ganzen die schöpferische Arbeit des Augenblicks bedeutender, es ist eine sehr verschiedene Art der Nervenspannung. Unseren Schauspielern würde nicht der Umfang der antiken Aufgabe als unbesiegbar erscheinen, sondern gerade das, was sich dem Unkundigen als eine Erleichterung darstellt, das Hinzuziehen der Arbeit durch zehn Stunden. Und wenn sie gegenüber der Schauspielkunst des Altertums mit Recht geltend machen dürfen, daß ihre heutige Aufgabe eine höhere ist, weil sie nicht nur mit der Stimme, auch mit Antlitz und Gebärde frei zu schaffen haben, so mögen sie auch nicht vergessen, daß die Dürftigkeit der griechischen Mimik, welche durch Masken und herkömmliche Bewegungen und Stellungen beschränkt blieb, wieder Ergänzung fand in einer merkwürdig feinen Ausbildung der dramatischen Sprechweise. Alte Zeugnisse belehren uns, daß ein falscher Ton, ein unrichtiger Akzent, ein Hiatus im Verse dem Schauspieler allgemeinen Unwillen der Hörer aufregen und den Sieg entreißen konnte, daß der große Schauspieler leidenschaftlich bewundert wurde, und daß die Athener über seiner Kunst wohl einmal Politik und Kriegsführung vernach-

Sophokles bei Zusammensetzung seiner Tetralogien auf die Erholungspausen seiner drei Schauspieler Rücksicht nehmen mußte, ist unzweifelhaft. Jede letzte Tragödie erforderte die stärkste Wirkung, sie wird also in der Regel dem ersten Schauspieler am meisten zugemutet haben. Daß die Trachinierinnen kein drittes Stück waren, möchte man auch deshalb annehmen, weil darin der zweite Schauspieler die Hauptrolle hat.

läßigten. Man darf also die selbständige Arbeit des hellenischen Künstlers durchaus nicht niedrig anschlagen, wenn wir auch nicht wissen, wie seine Seele in dem herkömmlichen Tonfall der dramatischen Rede schöpferisch arbeitete.

Unter diese drei Schauspieler wurden sämtliche Rollen der drei Tragödien und des Satyrspiels verteilt. In jedem Stück hatte der Schauspieler, außer seiner Hauptrolle, in der er — der Regel nach — das Festkleid trug, noch die Nebenpartien, welche seinem Charakter entsprachen oder für die er gerade entbehrt werden konnte. Aber auch nicht einmal dabei war dem Dichter jede Freiheit gelassen.

Die Persönlichkeit des Schauspielers wurde auf der Bühne von den Zuschauern nicht so sehr über seinen Rollen vergessen, als bei uns der Fall ist. Er blieb in der Empfindung der Athener trotz seinen verschiedenen Masken und Anzügen immer mehr der gemüthvoll Vortragende, als der Spieler, welcher sein Wesen in dem Charakter seiner Rollen völlig zu bergen sucht. Und nach dieser Richtung stand die antike Aufführung auch zur Zeit des Sophokles einem Dratorium oder der Vorlesung eines Stückes mit verteilten Rollen fast näher, als unseren Aufführungen. Das ist ein wichtiger Umstand. Die Wirkungen der Tragödien wurden dadurch nicht beeinträchtigt, aber doch anders gefärbt.

Der erste Schauspieler wurde deshalb auch auf der Bühne bedeutsam hervorgehoben, ihm gehörte für Eintritt und Abgang die Mitteltür des Hintergrundes, die „königliche“. Er spielte die vornehmsten Personen und die stärksten Charaktere; es wäre gegen die Würde seines Rollenfachs gewesen, jemanden auf der Bühne darzustellen, der sich von einer anderen Person des Stückes — die Götter ausgenommen — beeinflussen und leiten ließ; er vorzugsweise war der Pathosspieler, der Sänger und Held, natürlich für Männer- und Frauenrollen, nur seine Rolle gab dem Stück den Namen, im Fall sie die Handlung beherrschte,

sonst wurde der Name des Stückes von Tracht und Charakter des Chors geholt. Neben ihn trat der „zweite Kämpfer“ als sein Begleiter und Genosse, ihm gegenüber stand der dritte, weniger geachtete Schauspieler als Charakterspieler, Intrigant, Vertreter des Gegenspiels.

Diese Stellung der drei Darsteller wurde bei Verfertigung und Verteilung der Rollen von Sophokles festgehalten. Sie waren für seine Stücke der Hauptheld, der Genosse, der Gegenspieler. Aber auch die Nebenrollen, welche jeder von ihnen neben der seiner Stellung entsprechenden Hauptrolle im Stück übernehmen mußte, wurden, so weit das irgend möglich war, nach den Beziehungen verteilt, die sie zu der Rolle des Haupthelden hatten. Die Vertreter und Gesinnungsgenossen des ersten Helden erhielt er selbst, die Freunde, Zugehörigen soviel möglich der zweite Schauspieler, die fremden, feindlichen, widerstrebenden Partien der Gegenspieler, außerdem freilich mit dem zweiten zuweilen Aushilfsrollen.

Daraus ergab sich eine merkwürdige Art von Bühnenwirkungen, welche wir unkünstlerisch nennen möchten, die aber für den Dichter der attischen Bühne nicht geringe Bedeutung hatten. Die nächste Aufgabe der Schauspieler war nämlich allerdings, jede ihrer Rollen in demselben Stück durch verschiedene Masken zu bezeichnen und durch veränderte Stimmlage, durch Verschiedenheit in Vortrag und Gebärden auszuzeichnen. Und wir erkennen, daß auch hier viel Gewohnheitsmäßiges und Festgesetztes war, z. B. im Aufzug und Vortrag der Boten, in Schritt, Haltung, Gebärde der jungen und älteren Frauen. Aber eine zweite Eigentümlichkeit dieser feststehenden Rollenverteilung war, daß die Stetigkeit des Darstellers bei seinen einzelnen Partien durchschien und als etwas Gehöriges und Wirkames auch vom Hörer empfunden ward. Der Darsteller wurde auf der attischen Bühne zu einer idealen Einheit, welche ihre Rollen zusammenhielt; über der Täuschung, daß verschiedene

Menschen sprächen, blieb dem Hörer die Empfindung, daß sie im Grunde ein und derselbe waren. Und diesen Umstand benutzte der Dichter zu besondern dramatischen Wirkungen. Wenn die Antigone zum Tode abgeführt war, klang aus den Drohworten des Teiresias an Kreon hinter der veränderten Tonlage dieselbe bewegte Menschenseele heraus, und derselbe Klang, dasselbe geistige Wesen rührte in den Worten des Erangelos, welcher das traurige Ende der Antigone und des Hämon berichtete, wieder das Gemüt der Hörer. Antigone kehrte, auch als sie zum Tode abgegangen war, immer wieder auf die Bühne zurück. Dadurch entstand bei der Aufführung zuweilen eine Steigerung der tragischen Wirkungen, wo wir beim Lesen einen Abfall bemerken. Wenn in der Elektra derselbe Schauspieler den Orest und die Klytämnestra, Sohn und Mutter, den Mörder und die zu Mordende darstellte, so mahnte der Gleichklang der Stimme den Hörer an das gemeinsame Blut, dieselbe kalte Entschlossenheit und schneidende Schärfe des Tons (es waren Rollen des dritten Schauspielers) an die innere Verwandtschaft der beiden Naturen; aber diese Einheit mäßigte vielleicht auch den Schauer, den die furchtbare Handlung hervorbrachte. Wenn im Ilias der Held des Stückes sich schon auf dem Höhepunkt tötete, so war das unzweifelhaft auch in den Augen der Griechen eine Gefahr des Stoffes, weil dieser Umstand ihnen in diesem Fall nicht die Einheit der Handlung verringerte, wohl aber das Gewicht zu sehr nach dem Anfang verlegte. Wenn nun aber unmittelbar darauf aus der Maske des Teukros dasselbe ehrliche, treuherzige Wesen heraustönte, nur jugendlicher, frischer, ungebrochen, so fühlte der Athener nicht nur mit Behagen die Blutsverwandtschaft heraus, auch die Seele des Ilias nahm lebendig Theil an dem fortgesetzten Kampf um sein Grab. Besonders liebenswürdig ist die Weise, wie Sophokles — allerdings nicht er allein — diese Wirkung benutzt, um den Untergang einer Hauptperson, welcher nur berichtet werden kann,

in der Katastrophe ergreifend darzustellen. In jedem der vier Stücke, welche die sehr ausgezeichnete Rolle eines Boten der Katastrophe (in den Trachinierinnen die Amme) enthalten, ist der Darsteller desjenigen Helden, dessen Untergang berichtet wird, selbst wieder der Bote, welcher die rührenden Umstände des Todes erzählt, zuweilen in wundervoll belebter Rede; dem Athener tönte in solchem Fall die Stimme des Geschiedenen noch aus dem Hades herauf in die Seele; so die Stimme der Jokaste, des Oedipus auf Kolonos, der Antigone, der Deianeira. Am eigentümlichsten aber ist im Philoktetes die Wiederkehr desselben Schauspielers in verschiedenen Rollen für die dramatische Wirkung verwertet, es wird später davon die Rede sein. *)

*) Die Rollenverteilung unter die Schauspieler ist in den erhaltenen Stücken des Sophokles folgende, Protagonist, Deuteragonist, Tritagonist mit 1. 2. 3. bezeichnet:

König Oedipus. 1. Oedipus. 2. Priester. Jokaste. Hirte. Bote der Katastrophe. 3. Kreon. Teiresias. Bote.

Oedipus auf Kolonos. 1. Oedipus. Bote der Katastrophe. 2. Antigone. *Theseus (die Szene des Höhepunktes). 3. Koloner. Ismene. Theseus (die übrigen Szenen). Kreon. Polyneikes.

Antigone. 1. Antigone. Teiresias. Bote der Katastrophe. 2. Ismene. Wächter. Hämon. *Eurhike. Diener. 3. Kreon.

Trachinierinnen. 1. *Dienerin. Lichas. Herakles. 2. Deianeira. Amme (als Bote der Katastrophe). Greis. 3. Hyllos. Bote.

Aias. 1. Aias. Teukros. 2. Odysseus. Tekmessa. 3. Athene. Bote. Menelaos. Agamemnon.

Philoktetes. 1. Philoktetes. 2. Neoptolemos. 3. Odysseus. Kaufmann. Herakles.

Elektra. 1. Elektra. 2. Pfleger. Chrysothemis. Aegisthos. 3. Orestes. Klytämnestra.

Die mit * bezeichneten Rollen sind unsicher. Außer den drei Schauspielern hatte die attische Bühne allerdings mehr Nebenspieler für stumme Rollen, so in der Elektra den Phylades, in den Trachi-

Solche Verstärkung des Effectts durch eine Verminderung der szenischen Täuschung ist uns fremdartig, aber nicht unerhört. An dem Darstellen der Frauenrollen durch Männer — welches Goethe in Rom sah — hängt eine ähnliche Wirkung.

Diese Eigentümlichkeit der attischen Bühne gab dem Dichter einige Rechte im Aufbau der Handlung, die wir nicht mehr gestatten. Der erste Held konnte in seiner Hauptrolle für längere

nierinnen die besonders ausgezeichnete Rolle der Iole, in der vielleicht Sophokles einen jungen Schauspieler, der ihm wert war, dem Volke vorführen wollte. Es ist wahrscheinlich, daß diese Nebenspieler zuweilen den Schauspielern kleine Nebenrollen abgenommen haben, z. B. die Eurydike in der Antigone, welche sehr kurz behandelt ist, die Dienerin des Prologs in den Trachinierinnen; wie hätten sie sonst ihre Stimme und Kraft versuchen können? Solche Aushilfe, die vielleicht doch einmal der Zuhörerschaft durch die Maske verdeckt blieb, wurde nicht als Mitspielen gerechnet. — Die Nebenspieler waren auch als Vertreter der drei Schauspieler auf der Bühne nötig, wenn in einer Szene die Gegenwart einer Maske wünschenswert war, der Schauspieler derselben aber zu derselben Zeit in einer andern Rolle auftreten mußte; dann figurirten die Nebenspieler in gleicher Kleidung und der betreffenden Maske, in der Regel ohne zu sprechen; zuweilen freilich mußten ihnen auch einzelne Zeilen gegeben werden; so wird die Ismene in der zweiten Hälfte des Ödipus auf Kolonos von einem Nebenspieler dargestellt, während der Schauspieler selbst den Theseus und Polyneikes spielt. Dieses Stück hat die Eigentümlichkeit, daß wenigstens auf dem Höhepunkt eine Szene des Theseus von dem Schauspieler der Antigone, dem zweiten, gegeben wird, während der dritte die übrigen Szenen dieser Partie besorgt; für eine einzelne Szene war diese Stellvertretung, wenn der Schauspieler Stimme usw. dazu eingeübt hatte, ohne besondere Schwierigkeit. Es ist aber möglich, daß der Darsteller der Antigone auch die erste Theseusszene gab. Antigone ist nämlich in das Gebüsch des Hintergrundes gegangen, um den Vater zu bewachen, sie kann sehr wohl als Theseus wieder auftreten, während ein Statist in ihrer Maske ab und zu sichtbar wird. Wenn gerade in diesem Stück ein vierter Schauspieler durch namhafte Rolle eingegriffen hätte, würde uns doch wohl eine Nachricht von der damals auffallenden Neuerung geblieben sein.

Teile des Stückes entbehrt werden, wie Antigone und Ias. Wenn in den Trachinierinnen der Hauptheld Herakles gar erst in der letzten Szene auftritt, so ist er doch in seinen Vertretern von Anfang an wirksam gewesen. Die Dienerin des Prologs, welche auf den abwesenden Herakles hinweist, sein Herold Lichas, der von ihm erzählt, sprechen mit der gedämpften Stimme des Helden.

Und dieses Zurücktreten des Haupthelden war den alten Dichtern häufig als kluge Aushilfe nötig, um die Schonung zu verdecken, welche vor andern der erste Schauspieler für sich fordern mußte. Die fast übermenschliche Anstrengung einer dramatischen Tagesleistung konnte nur dann ertragen werden, wenn nicht derselbe Darsteller in jeder der drei Tagestragedien die längste und angreifendste Rollengruppe hatte. Hauptrolle blieb den Griechen zwar immer die des Protagonisten, der die Würde und das Pathos hatte, auch wenn vielleicht dieser anstrengenden Partie nur eine Szene gegeben war. Aber der Dichter war gezwungen, das, was wir Hauptrolle nennen, die umfangreichste Partie, in einzelnen Stücken des Festtages dem zweiten oder dritten Schauspieler zu geben*); denn er mußte bedacht sein, die Verszahl der drei Tragödien möglichst gleichmäßig unter seine drei Kämpfer zu verteilen.

Die erhaltenen Tragödien des Sophokles unterscheiden sich aber durch die Beschaffenheit ihrer Handlung noch mehr als durch ihren Bau von dem Drama der Germanen. Das Teilstück der Sage, welches Sophokles für seine Handlung verwendet, hat eigentümliche Voraussetzungen. Sein Drama stellt, im ganzen betrachtet, die Wiederherstellung einer bereits gestörten Ordnung dar, Rache, Sühne, Ausgleichung; die Voraussetzung desselben ist also die ärgste Störung, Verwirrung, Missetat.

*) Auf unserer Bühne hat zwar jedes Stück einen ersten Helden, aber mehre Hauptrollen. Nicht häufig ist eine derselben umfangreicher als die des ersten Helden, z. B. die des Falstaff in Heinrich IV.

Das Drama der Germanen hat zu seiner Voraussetzung, im ganzen betrachtet, eine gewisse, wenn auch ungenügende Ordnung und Ruhe, gegen welche sich die Person des Helden erhebt, Störung, Verwirrung, Missethat hervorbringend, bis er durch die gegenstrebenden Gewalten gebändigt und eine neue Ordnung hergestellt wird. Die Handlung des Sophokles beginnt also etwa nach dem Höhepunkte unserer Stücke. Einer hat in Unwissenheit den Vater erschlagen, die Mutter geheiratet, das ist Voraussetzung; wie dies vorausgegangene Unheil an ihm zutage kommt, ist das Stück. Eine hofft auf den jungen Bruder in der Fremde, daß er den getödeten Vater an der bösen Mutter räche; wie sie trauert und hofft, durch falsche Nachricht von seinem Tode erschreckt, durch seine Ankunft beglückt wird und die That der Rache empfindet, das ist das Stück. Alles, was von Unglück, Frevel, Schuld der ungeheuren Rache vorausging, ja die Rachedat selbst wird dargestellt durch die Reflexe, welche in die Seele einer Frau fallen, der Schwester des Rächers, Tochter des Gemordeten und der Mörderin. Ein unglücklicher Fürst, aus seiner Heimat vertrieben, theilt der gastfreien Stadt, welche ihn aufnimmt, dankbar den geheimnißvollen Segen zu, welcher nach Götterspruch an seiner Grabstätte hängt. Eine Jungfrau beerdigt gegen den Befehl des Fürsten den Bruder, der im Felde erschlagen liegt, sie wird deshalb zum Tode verurtheilt und zieht Sohn und Gattin des harten Richters mit sich in den Tod. Einem umherschweifenden Helden wird von der Gattin, welche von seiner Treulosigkeit hört und seine Liebe wiedergewinnen will, ein Zaubergewand in die Fremde gesendet, das ihm den Leib verbrennt. Aus Schmerz darüber tötet sich die Frau, er läßt sich durch Feuer verzehren.*) Ein Held, der im Wahnsinn

*) Die Voraussetzungen der Trachinierinnen sind allerdings, was Deianeira selbst betrifft, ziemlich einfach, aber Herakles ist der erste Held und seine Vorbereitung zur Aufnahme unter die Götter war die große Schlagwirkung des Stückes

erbeutete Herden statt der gehaßten Fürsten seines Volkes erschlagen hat, tötet sich aus Scham, seine Genossen setzen ihm ein ehrliches Begräbniß durch. Ein Held, der wegen widerwärtiger Krankheit von seinem Heere auf eine menschenleere Insel ausgesetzt ist, wird, weil ein Götterspruch zum Heil des Heeres seine Rückkehr fordert, durch die Verhaßten, welche ihn aussetzten, zurückgeholt. — Immer ist, was dem Stücke vorausgeht, ein großer Teil dessen, was wir in die Handlung einschließen müßten.*)

Aber wenn uns von sieben erhaltenen Stücken des Sophokles auf mehr als hundert verlorene ein vorsichtiges Urtheil erlaubt ist, scheint diese Behandlung der Mythen auch bei den Griechen nicht allgemein, sondern für Sophokles bezeichnend zu sein. Daß Aeschylos in seinen Trilogien größere Theilstücke der Sage: Unrecht, Verwicklung, Lösung, verwertete, erkennen wir deutlich. Bei Euripides wenigstens, daß er zuweilen über die abschließenden Endstücke der Sage hinausging oder das Vorausgegangene mit mehr Behagen als Kunst in epischem Prologe berichtete. In seinen beiden besten Stücken, dem Hippolytos und der Medea, ist die Handlung auf Voraussetzungen gebaut, die auch bei neueren Stücken möglich wären.

Diese Anordnung der Handlung bei Sophokles gestattete nicht nur die größte Aufregung leidenschaftlicher Empfindung, auch eine feste Charakterfügung; aber sie schloß dennoch zahlreiche innere Wandlungen aus, welche unseren Stücken unentbehrlich sind. Wie die ungeheuren Voraussetzungen auf die Helden wirken, das vermochte er mit unerreichter Meisterschaft darzustellen, aber es waren gegebene, höchst ungewöhnliche Zustände, durch welche die Helden beeinflusst wurden. Die

*) Es ist gerade bei Sophokles unmöglich, aus den erhaltenen Namen und Versen verllorener Stücke einen Schluß auf den Inhalt zu machen. Was man sich nach der Sage als Inhalt des Dramas denken möchte, mag oft nur Inhalt des Prologs sein.

geheimen und reizvollen Kämpfe des Innern, welche von einer verhältnismäßigen Ruhe bis zur Leidenschaft und zu einem Tun treiben, Zweifel und Regungen des Gewissens, und wieder die Umänderungen, welche in Empfindung und Charakter durch ein ungeheures Tun an dem Helden selbst hervorgebracht werden, erlaubt die Bühne des Sophokles nicht darzustellen. Wie jemand nach und nach etwas Furchterliches erfuhr, wie er sich benahm, nachdem er einen verhängnisvollen Entschluß gefaßt hatte, das laßte zur Schilderung; wie er aber um den Entschluß kämpfte, wie das ungeheure Schicksal, das auf ihn eindrang, durch sein eigenes Tun bereitet wurde, das war, so scheint es, für die Bühne des Sophokles nicht dramatisch. Euripides ist darin beweglicher und uns ähnlicher, aber in den Augen seiner Zeitgenossen war das kein unbedingter Vorzug. — Einer der entschlossensten Charaktere unserer Bühne ist Macbeth; aber man kann wohl sagen, er wäre den Athenern vor der Szene durchaus unerträglich, schwächlich, unheldenhast gewesen. Was uns als das Menschlichste in ihm erscheint, und was wir als die größte Kunst des Dichters bewundern, sein gewaltiges Ringen um die That, der Zweifel, die Gewissensbisse, das war dem tragischen Helden der Griechen gar nicht gestattet. Die Griechen waren sehr empfindlich gegen Schwankungen des Willens; die Größe ihrer Helden bestand vor allem in Festigkeit. Der erste Schauspieler hätte schwerlich einen Charakter dargestellt, der sich durch andere Personen des Stückes in irgend einer Hauptsache leiten läßt. Jedes Umstimmen der Hauptpersonen auch in Nebensachen mußte vorsichtig motiviert und entschuldigt werden. Oidipus weigert sich seinen Sohn zu sehen, Theseus macht ihm vergebens ernste Vorstellungen über seine Hartnäckigkeit, Antigone muß erst den Zuschauern erklären: Anhören ist ja nicht Nachgeben. Wäre Philoktetes dem verständigen Zureden des zweiten Schauspielers gewichen, er wäre nicht mehr der starke Held gewesen; Neoptolemos ändert

allerdings seine Stellung zum Philoktetes, und das Publikum war höchlich dafür erwärmt worden, daß er es doch tat, aber das war nur Rückkehr zu seinem eigentlichen Wesen und er war auch nur zweiter Schauspieler. Wir sind geneigt, den Kreon der Antigone als eine dankbare Rolle zu betrachten, den Griechen war er nur eine Rolle dritten Ranges; dem Charakter fehlt die Berechtigung zum Pathos. Gerade der Zug, welcher ihn unserer Empfindung nahe stellt, daß er durch den Teiresias gründlich erschüttert und umgestimmt wird, — jenes Kunstmittel des Dichters, eine neue Spannung in die Handlung zu bringen, — das verminderte den Griechen die Teilnahme an dem Charakter. Und daß derselbe Zug in der Familie und dem Stücke noch einmal vorkommt, daß auch Hämon nach dem Berichte des Boten zuerst den Vater töten will, dann aber sich selbst ermordet — für uns ebenfalls ein sehr bezeichnender und menschlicher Zug —, das scheint der attischen Kritik sogar einen Vorwurf gegen den Dichter begründet zu haben, der so unwürdiges Schwanken zweimal in der Tragödie vorführte. — Wo einmal eine Überführung des einen Charakters zu der Ansicht des andern durchgesetzt wird, da geht sie — außer in der Katastrophe des Ias — kaum während der Szene selbst vor sich, in welcher die Parteien gegeneinander mit langen und kurzen Verstreihen fechten, sondern die Umwandlung wird gern hinter die Szene verlegt, der Beeinflußte tritt dann umgestimmt in die neue Situation.

Der Kampf des griechischen Helden war ein egoistischer, seine Zwecke mit seinem Leben beendigt. Dem Helden der Germanen ist die Stellung zum Schicksal auch deshalb eine andere, weil ihm der Zweck seines Daseins, der sittliche Inhalt, sein ideales Empfinden weit über das Leben selbst hinausreicht: Liebe, Ehre, Patriotismus. Der Zuhörer bei den Germanen bringt die Vorstellung mit, daß die Helden der Bühne nicht nur um ihrer selbst willen da sind, ja nicht einmal vorzugs-

weise, sondern daß gerade sie mit ihrer freien Selbstbestimmung höheren Zwecken zu dienen haben, mag man dies Höhere, über ihnen Stehende als Vorsehung und Weltordnung, als bürgerliche Gesellschaft, als Staat auffassen. Die Vernichtung ihres Lebens ist nicht mehr in der Weise Untergang, wie in der alten Tragödie. Im Ödipus auf Kolonos ergriff die Athener die Größe des Inhalts mächtig; sie empfanden hier einmal lebhaft die Humanität eines Lebens, welches über das Dasein hinaus und zwar durch seinen Tod dem Gemeinwesen einen hohen Dienst erwies. Eben daher stammt die große Schlußwirkung der Eumeniden. Auch hier wurde Schicksal und Leiden des Einzelnen zum Segen für das Allgemeine gewendet. Daß die größten Unglücklichen der Sage, Ödipus und Orestes, für ihre Untat eine so hohe Sühne geben, das erschien den Griechen als eine neue und höchst edle Verwertung des Menschen auf der Bühne, die nicht ihrem Leben, aber ihrer Kunst fremd war. Uns Moderne läßt die undramatische Steigerung des Mitgefühls durch praktische, dem Vaterland nutzbringende Schlußergebnisse kalt. Aber es ist immerhin lehrreich, daß die beiden größten dramatischen Dichter der Hellenen einmal das Leben ihrer Helden in die Weltanschauung erhoben, in welcher wir selbst zu atmen und die Helden unserer Bühne zu sehen gewohnt sind.

Wie Sophokles seine Charaktere und Situationen unter solchem Zwange bildete, ist sehr merkwürdig. Sein Gefühl für die Kontraste wirkte mit der Stärke einer Naturkraft, welcher er selbst fast nicht Widerstand leisten konnte. Man betrachte noch einmal die harte schadensfrohe Athene im Ilias. Sie ist durch den Gegensatz zu dem menschlichen Odysseus hervorgerufen und zeigt die geforderte Gegenfarbe mit einer rücksichtslosen Schärfe, bei welcher die Göttin allerdings zu kurz kommt, weil sie die dem Menelaos ähnliche Schattierung ihres Wesens mit ihrer Göttlichkeit verständig erklären will. Dasselbe Stück

gibt in jeder Scene guten Einblick in die Art und Weise seines Schaffens, welche so naturwüchsig und dabei doch so aller Wirkungen mächtig und so mühelos souverän ist, daß wir wohl begreifen, wenn die Griechen etwas Göttliches darin empfanden. Eine Stimmung fordert hier überall die andere, ein Charakter den andern, genau, rein, sicher treibt jede Farbe, jede Melodie die entsprechende andere hervor. Mittelpunkt des Stückes ist die Stimmung des Uias nach dem Erwachen. Wie edel und menschlich empfindet der Dichter das Wesen des Mannes unter den abenteuerlichen Voraussetzungen des Stückes! Der warmherzige, ehrliche, heißköpfige Held, der veredelte Verlichingen des Hellenenheeres, ist einigemal knorrig gegen die Götter gewesen, da ist das Unglück über ihn gekommen. Die erschütternde Verzweiflung einer großartigen Natur, welche durch Schmach und Scham gebrochen wird, die rührende Verhüllung seines Entschlusses zu sterben und das gehaltene Pathos eines Kriegers, der aus freiem Entschluß seine letzte That tut, das waren die drei Bewegungen im Charakter des ersten Helden, die dem Dichter die drei großen Szenen und die Forderungen für das ganze Stück gaben. Zuerst als Gegensatz im Prolog das Bild des Uias selbst. Hier ist er noch Unmensch unter den getöteten Tieren, starr wie im Halbschlaf. Es ist der gegebene Gegensatz zu dem erwachten Helden, zugleich die höchste Klugheit. Die Situation war auf der Bühne ebenso lächerlich als unheimlich, der Dichter hütete sich wohl, etwas anderes aus ihr machen zu wollen. Beide Gegenspieler mußten sich ihrem herabziehenden Zwange fügen. Odysseus erhielt einen leisen Anflug von diesem Lächerlichen, und Athene die kalte höhnende Härte. Es ist genau die richtige Farbe, welche das Dargestellte forderte, ein Gegensatz mit der rücksichtslosen Strenge ausgebildet, die nicht durch kalte Berechnung, nicht durch unbewußtes Gefühl, sondern geschaffen war, wie ein großer Dichter schafft, mit einer gewissen Naturnotwendigkeit und doch mit freiem Bewußtsein.

In derselben Abhängigkeit vom Haupthelden sind die sämtlichen Rollen des Stückes gebildet, nach den Bedingungen, unter denen der Grieche für die drei Schauspieler schuf: als Mitspieler, Nebenspieler, Gegenspieler. Zunächst das andere Ich des Ilias, der treue, pflichtvolle Bruder Teukros, dann die zweiten Rollen, sein Weib, die Beute seines Speeres, Tekmessa, liebend, besorgt, die aber wohl versteht, dem Helden entgegenzutreten, und sein freundlicher Gegner Odysseus; endlich die Feinde, wieder drei Abstufungen des Hasses: die Göttin, der feindliche Parteimann und der klügere Bruder desselben, dem der Haß durch Rücksichten der Staatsklugheit gebändigt wird. Wenn in der letzten Szene der Gegenspieler und der feindliche Freund des Helden sich über das Grab vertragen, so erkannte der Athener aus dem Vertrag, den sie schlossen, sehr bestimmt den Gegensatz zu der Eröffnungsszene, wo dieselben Stimmen gegen den Wahnsinnigen Partei genommen hatten.

Auch innerhalb der einzelnen Charaktere des Sophokles ist die ungewöhnliche Reinheit und Kraft seines Harmoniegefühls, und dieselbe Art des Schaffens in Gegensätzen bewundernswert. Er empfand hier wieder sicher und ohne fehlzugreifen, was an ihnen wirksam sein konnte, und was ihm nicht gestattet war. Die Helden des Epos und der Sage sträuben sich heftig gegen die Verwandlung in dramatische Charaktere, sie vertragen nur ein gewisses Maß von innerem Leben und menschlicher Freiheit; wer ihnen mehr verleihen will, dem zerreißen sie das lockere Gewebe ihrer — auf der Bühne barbarischen — Mythe in unbrauchbare Fäden. Der weise Dichter der Athener erkennt sehr wohl die innere Härte und Unbildsamkeit der Gestalten, welche er in Charaktere umzuformen hat. Deshalb nimmt er so wenig als möglich von der Sage selbst in sein Drama auf. Er findet aber einen sehr einfachen und sehr verständlichen Grundzug ihres Wesens, wie ihn seine Hands

lung braucht, und läßt sie diese eine Charaktereigenschaft mit einer ausgezeichneten Strenge und Folgerichtigkeit immer wieder geltend machen. Dieser bestimmende Zug ist stets ein zum Tun treibender: Stolz, Haß, Gattenliebe, Pflichtgefühl, Untzseifer. Und der Dichter führt seine Charaktere keineswegs als ein milder Gebieter, er nutzt ihnen nach ihrer Richtung das Kühnste und Außerste zu, ja er ist so schneidend hart und erbarmungslos, daß uns weichen Menschen über die furchtbare Einseitigkeit, in welcher er sie dahinschreiten läßt, vielleicht einmal Entsetzen ankommt, und daß auch die Athener solche Wirkungen mit dem Anpacken des Molosserhundes verglichen. Die trogige Geschwisterliebe der Antigone, der tödlich gekränkte Stolz des Oias, die Verbitterung des gequälten Philoktetes, der Haß der Elektra werden in herber und gesteigerter Größe herausgetrieben und in den tödlichen Kampf gestellt.

Aber gegenüber dieser Grundlage der Charaktere empfindet er wieder mit wundervoller Schönheit und Sicherheit gerade die entsprechende milde und freundliche Eigenschaft, welche seinen Charakteren bei ihrer besonderen Härte möglich ist. Wieder tritt dieser Gegensatz mit der Kraft einer geforderten Gegenfarbe in den Helden heraus, und diese zweite und entgegengesetzte Eigenschaft seiner Personen, — fast immer die weiche, herzliche, rührende Seite ihres Wesens: Liebe neben Haß, Freundestreue neben Feindseligkeit, ehrliche Biederkeit neben jähem Zornmut — ist mit der höchsten Poesie und dem schönsten Farbenglanz geschmückt. Oias, der seine Feinde mit wahnsinnigem Hasse schlachten wollte, zeigt eine ungewöhnliche Stärke des Familiengefühls, treuherzige, tief innige Liebe zu seinen Genossen, dem entfernten Bruder, dem Kinde, der Gattin; Elektra, welche fast nur von dem Haß gegen ihre Mutter lebt, hängt sich mit den weichsten Lauten der Zärtlichkeit an den Hals des ersehnten Bruders; der gequälte, in greulichem Schmerz schreiende Philoktetes, der das Schwert verlangt sich selbst die

Knochen zu zerhauen, blickt so hilflos, dankbar und ergeben zu dem menschenfreundlichen Jüngling auf, der das widerwärtige Leiden ansehen kann, ohne sein Grauen zu offenbaren. — Nur die Hauptcharaktere zeigen diese Entfaltung ihrer kräftig empfundenen Einheit in zwei entgegengesetzten Richtungen, die Nebenpersonen weisen in der Regel nur die geforderte Ergänzungsfarbe auf: Kreon dreimal, Odysseus zweimal, beide in jedem ihrer Stücke anders abgeschattet, Ismene, Theseus, Dreeses.

Solche Vereinigung zweier Kontrastfarben in einem Hauptcharakter war dem Griechen nur möglich, weil er ein großer Dichter und Menschenkenner war, das heißt, weil seine schaffende Seele deutlich die tiefsten Wurzeln eines menschlichen Daseins empfand, aus welchen die beiden gegenüberstehenden Blätter seiner Charaktere herauswuchsen. Und diese sichere Anschauung von dem Kern jedes Menschenlebens, die höchste Dichtereigenschaft ist es, welche bewirkt, daß das einfache Herausreiben zweier entgegengesetzter Farben in dem Charakter den schönen Schein des Reichtums, der Fülle und Rundung hervorbringt. Es ist eine bezaubernde Täuschung, in welcher er seine Zuhörer zu erhalten weiß, sie gibt seinen Bildern genau die Art von Leben, welche in seinen Stoffen auf der Bühne möglich war. Bei uns zeigen die Charaktere großer Dichter weit kunstvollere Bildung als jene antiken, welche so einfach Blatt gegen Blatt aus der Wurzel herausgeschossen sind; Romeo, Hamlet, Faust und Wallenstein können nicht auf so einfache Urform zurückgeführt werden. Und sie sind allerdings die Erzeugnisse einer höheren Entwicklungsstufe der Menschheit. Aber deshalb sind die Gestalten des Sophokles durchaus nicht weniger bewundernswert und fesselnd. Denn er weiß ihre einfache Anlage mit einem Adel der Gesinnung und in einer Schönheit und Größe der Umrisse zu bilden, die schon im Altertum Staunen erregten. Nirgend fehlt an Hauptcharakteren und Nebenfiguren Hoheit und Gewalt, überall empfindet man aus ihrer Haltung

die Einsicht und unumschränkte Herrschermacht einer großen Dichternatur.

Aeschylos setzt in die Charaktere der Bühne einen charakteristischen Zug, der ihre Eigenart verständlich macht, in Prometheus, Klytämnestra, Agamemnon; Sophokles vertiefte seine großen Rollen, indem er ihnen zwei scheinbar entgegengesetzte, in Wahrheit einander fordernde und ergänzende Eigenschaften zuteilte; als Euripides weiterging und die Wirklichkeit nachahmend Bilder schuf, welche lebenden Menschen glichen, zerfuhr und vertraute sich ihm die Faser des alten Stoffes, wie im Sonnenlicht das gefärbte Zeug der Deianeira.

Dieselbe Freudigkeit und das sichere Empfinden der Gegensätze läßt den Dichter Sophokles auch die Schwierigkeit überwinden, welche gerade seine Auswahl der Mythen bereitete. Die zahlreichen und ungeheuren Voraussetzungen, welche seine Handlung hat, scheinen einer kräftigen Aktion, die von dem Helden selbst ausgeht, besonders ungünstig. In den letzten Stunden ihres Schicksals sind, so scheint es, die Helden fast immer leidende, nicht frei waltende. Aber je größeren Druck von außen ihnen der Dichter auflegt, desto höher wird die Kraft, mit welcher er sie dagegen stemmt. Auch wo bereits in der ersten aufsteigenden Hälfte des Stückes Schicksal oder fremde Gewalt an dem Helden handelt, steht dieser nicht aufnehmend, sondern stößt mit größtem Nachdruck sein Wesen dagegen; er wird im Grunde allerdings getrieben, aber er scheint in ausgezeichneter Weise der Treibende, so König Odisseus, Elektra, selbst Philoktetes, sämtlich tatkräftige Naturen, welche zürnen, drängen, steigern. Wenn jemand in einer dem Drama gefährlichen Verteidigungsstellung stand, so war es der arme König Odisseus. Man sehe zu, wie Sophokles ihn bis zum Höhepunkt in wachsender Aufregung als gegenkämpfend darstellt; je unheimlicher dem König selbst seine Sache wird, desto heftiger schlägt er auf seine Umgebung.

Dies sind einige der Bedingungen, unter denen der Dichter seine Handlung schuf. Wenn auch die Stücke des Sophokles mit den Chören ungefähr dieselbe Zeit in Anspruch nahmen, welche in mittlerem Durchschnitt unsere Dramen fordern, so ist doch die Handlung weit kürzer als die unsere. Denn ganz abgesehen von dem Chor, von den lyrischen und epischen Einsäßen, ist die ganze Anlage der Szenen größer und im ganzen breiter; die Handlung würde nach unserer Art zu arbeiten kaum die Hälfte eines Theaterabends füllen. Die Übergänge zur folgenden Szene sind kurz, aber genau motiviert, Abgehen und Auftreten neuer Rollen wird erklärt, kleine Verbindungsglieder zwischen ausgeführten Szenen sind selten. Die Zahl der Einschnitte stand nicht fest, erst in der spätern Zeit der antiken Tragödie wurde die Fünfszahl der Akte festgehalten. Die einzelnen Glieder der Handlung waren durch Chorgesänge geschieden, jeder solche Teil, der in der Regel einer unserer ausgeführten Szenen entspricht, setzte sich in seinem Inhalt von dem Vorhergehenden ab, nicht so scharf als unsere Akte. Es scheint fast, daß die einzelnen Stücke des Tages — nicht die Teile eines Stückes — durch einen heraufgezogenen Vorhang bereits getrennt wurden. Zwar läßt sich das Situationsbild im Anfang des König Oidipus auch anders erklären, aber da die Dekoration des Sophokles bereits im Stück mitspielt, — und er liebt es ebenso sehr darauf hinzuweisen, wie Aeschylos auf seine Wagen und Flugmaschinen, — so muß ihre Befestigung vor Beginn eines neuen Stückes doch den Augen der Zuschauer entzogen worden sein.

Eine andere Eigentümlichkeit des Sophokles, soweit sie für uns erkennbar ist, liegt in dem schönen ebenmäßigen Bau seiner Stücke.

Stärker als bei uns geschieht, waren Einleitung und Schluß des alten Dramas von dem übrigen Bau abgesetzt. Die Einleitung hieß Prologus, umfaßte einen oder mehrere Auftritte von

Solospielern vor dem ersten Einzug des Chors, enthielt alle Hauptsachen der Exposition und wurde durch Chorgesang von der aufsteigenden Handlung getrennt. Der Schluß, Exodos, in gleicher Weise durch Chorgesang von der sinkenden Handlung geschieden, war aus einer sorgfältig gearbeiteten Szenengruppe zusammengesetzt und umschloß den Teil der dramatischen Handlung, welchen wir Neuern Katastrophe nennen. Der Prolog des Sophokles ist in allen erhaltenen Stücken eine kunstvoll aufgebaute Dialogszene mit nicht unbedeutender Bewegung, in welcher zwei, zuweilen sämtliche drei Schauspieler auftreten und ihre Parteeinstellung zueinander darlegen. Er enthält aber zweierlei, erstens: die allgemeinen Voraussetzungen des Stückes; zweitens: was dem Sophokles eigentümlich zu sein scheint, eine besonders eindrucksvolle Vorführung des erregenden Momentes, das nach dem Chorgesange die Handlung bewegen soll.

Auf den Prolog folgt der erste Chorgesang, nach diesem die Handlung mit dem Eintreten der ersten Erregung; von da steigert sich die Handlung in zwei oder mehr Absätzen bis zum Höhepunkt. Es sind bei Sophokles zuweilen sehr feine, an sich unbedeutende Motive, welche diese Steigerung verursachen. Mächtig aber erhebt sich die Spitze der Handlung, allen Farbensglanz, die höchste Poesie verwendet er zum Herausstreiben dieses Momentes. Und wo die Handlung einen starken Umschwung gestattet, folgt die Szene des Umschwungs, Peripetie oder Erkennung, nicht plötzlich und unerwartet, sondern mit feinem Übergange, immer in kunstvoller Ausführung. Von da stürzt die Handlung rasch zum Ende, nur zuweilen ist noch vor dem Exodos eine Stufe eingefügt. Die Katastrophe selbst aber ist wie eine besondere Handlung gebildet, sie besteht nicht aus einer Szene, sondern aus einem Bündel derselben, der glänzende Botenbericht, die dramatische Aktion und zuweilen lyrische Pathoszenen liegen darin durch kurze Übergänge verbunden.

Nicht in allen Stücken ist die Katastrophe gleich kräftig und mit hochgesteigerten Wirkungen behandelt. Es mag auch die Stellung des Stückes zu den andern desselben Tages die Arbeit des Schlusses bestimmt haben.

Die Tragödie „Antigone“ enthält — außer Prolog und Katastrophe — fünf Teile, von denen die drei ersten die Steigerung, der vierte den Höhepunkt, der fünfte die Umkehr bilden. Jeder dieser Teile, durch einen Chorgesang von den übrigen getrennt, umfaßt eine zweiteilige Szene. Die Idee des Stückes ist: Eine Jungfrau, die wider den Befehl des Königs ihren im Kampfe gegen die Vaterstadt gefallenen Bruder beerdigt, wird von dem Könige zum Tode verurteilt; dem Könige gehen deshalb Sohn und Gattin durch Selbstmord verloren. Der Prolog bringt in einer Dialogszene, welche den Gegensatz der Heldin zu ihren befreundeten Helfern ausspricht, die Grundlage der Handlung und die Erklärung des aufregenden Momentes: den Entschluß der Antigone, ihren Bruder zu bestatten. Die erste Stufe der Steigerung ist nach Einführung des Königs Kreon der Botenbericht, daß Polyneites heimlich beerdigt sei, Zorn des Kreon und sein Befehl an die Wächter, den Täter zu finden. Die zweite Stufe ist die Einführung der ergriffenen Antigone, das Aussprechen ihres Gegensatzes zu Kreon und das Eindringen der Ismene, welche sich für eine Mitschuldige der Schwester erklärt und mit ihr sterben will. Die dritte Stufe der Steigerung: das Flehen Hämmons und, da Kreon unerbittlich bleibt, die Verzweiflung des Liebenden. Auf die Botenszene waren bis dahin immer größere bewegte Dialogszenen gefolgt. Den Höhepunkt bildet die Pathosszene der Antigone, Gesang und Rezitation; an diese schließt sich der Befehl des Kreon, sie zum Tode abzuführen. Von da sinkt die Handlung schnell hinab. Der Seher Teiresias verkündet dem Kreon Unheil und straft seinen Trotz; Kreon wird erweicht und gibt Befehl, die Antigone aus dem Grabgewölbe, in dem sie eingeschlossen ist,

zu befreien. Und jetzt beginnt die Katastrophe in einer großen Szenengruppe: Botenbericht über den Tod der Antigone und des Hämon und verzweifelter Abgang der Eurydike, Klageszene des Kreon und neuer Botenbericht über den Tod der Eurydike, Schlußlage des Kreon. Die Fortsetzung der Antigone selbst ist der Seher Teiresias und der Erangelos der Katastrophe, der befreundete Nebenspieler ist Ismene und Hämon, Gegenspieler mit geringerer Kraft und ohne Pathos ist Kreon. Eurydike ist nur Aushilfsrolle.

• Das kunstvollste Stück des Sophokles ist „König Ödipus“, es besitzt alle feinen Erfindungen der attischen Bühne, außer den Variationen in Gesängen und Chor, Peripetie, Erkennungs-, Pathoszenen, geschmückten Bericht des Endboten. Die Handlung wird durch das Gegenspiel beherrscht, hat kurzes Steigen, verhältnismäßig schwachen Höhepunkt und längeres Sinken der Handlung. Der Prolog führt sämtliche drei Schauspieler auf und berichtet außer den Voraussetzungen: Erheben unter Ödipus in Pestzeit, auch das aufregende Moment, den Orakelspruch: der Mord des Laios solle bestraft werden, damit die Stadt Befreiung von der Seuche finde. Von da steigt die Handlung in zwei Stufen. Erste: Teiresias, von Ödipus gerufen, weigert sich den Orakelspruch zu deuten; hart von dem heftigen Ödipus verdächtigt, weist er in doppeldeutigem Rätselwort auf den geheimnisvollen Mörder und scheidet im Zorne. Zweite Stufe: Streit des Ödipus mit Kreon durch Jokaste geschieden. Darauf Höhepunkt: Unterredung des Ödipus und der Jokaste; die Erzählung der Jokaste von dem Tod des Laios und die Worte des Ödipus: „O Weib, wie faßt es plötzlich mich bei deinem Wort“ sind die höchste Stelle der Handlung. Bis dahin hat Ödipus den eindringenden Vermutungen heftigen Widerstand entgegengestellt, ob ihm auch allmählich bange geworden, jetzt fällt die Empfindung einer unendlichen Gefahr in die Seele. Seine Rolle ist der Kampf

zwischen trotzigem Selbstgefühl und bodenloser Selbstverachtung, in dieser Stelle endet das erste, beginnt die zweite. Von da geht die Handlung wieder in zwei Stufen mit prachtvoller Ausführung abwärts, die Spannung wird durch das Gegenspiel der Jokaste vermehrt, denn was ihr die furchtbare Gewißheit gibt, täuscht noch einmal den Ödipus, die Effekte der Erkennungen sind hier meisterhaft behandelt. — Die Katastrophe ist dreigliedrig: Botenszene, Pathosscene, Schluß mit einem weichen und versöhnenden Akkord.

Einfach dagegen ist der Bau der „Elektra“. Er besteht außer Prolog und Katastrophe aus zwei Stufen der Steigerung und zwei Stufen des Falles, von denen aber die beiden dem Höhepunkt zunächst stehenden mit diesem zu einer großen Szenengruppe verbunden sind, welche in dieser Tragödie den Mittelpunkt mächtig heraushebt. Das Stück enthält nicht nur die stärkste dramatische Wirkung, welche uns von Sophokles erhalten ist, es ist auch nach anderer Rücksicht sehr lehrreich, weil wir im Vergleich mit den Choephoren des Äschylos und der Elektra des Euripides, welche denselben Stoff behandeln, deutlich erkennen, wie die Dichter sich einer nach dem andern die berühmte Sage zurichteten. Bei Sophokles ist Orestes, der Mittelpunkt zweier Stücke der Äschyleischen Trilogie, durchaus als Nebenfigur behandelt, er verübt die ungeheure That der Rache auf Befehl und als Werkzeug Apollos, überlegt, gefaßt, ohne jede Spur von Zweifel und Schwanken, wie ein Krieger, der auf eine gefährliche Unternehmung ausgezogen ist, und nur die Katastrophe stellt diesen Hauptteil des alten Stoffes dramatisch dar. Der Inhalt des Stückes sind die Gemütsbewegungen eines höchst energischen und großartigen Frauencharakters, aber in ausgezeichnete Weise durch Wandlungen des Gefühls, durch Willen und That für die Bedürfnisse der Bühne geformt. Auf den Prolog, in welchem Orestes und sein Pfleger die Einleitung und die Darlegung des aufregenden Momentes geben: Ankunft

der Rächer, welches in der Handlung aber zuerst als Traum und Vorahnung Klytämnestras wirkt, — folgt die erste Stufe der steigenden Handlung: Elektra erhält von Chrysothemis die Nachricht, daß sie, die endlos Klagende, ins Gefängnis gesetzt werden solle; sie beredet Chrysothemis, den sühnenden Weihenguß, welchen die Mutter dem Grabe des gemordeten Vaters sendet, nicht darüber zu schütten. Zweite Stufe: Kampf der Elektra und Klytämnestra, dann Höhepunkt: der Pfleger bringt die täuschende Nachricht vom Tode des Orestes. Verschiedene Wirkung der Nachricht auf die beiden Frauen. Pathosscene der Elektra. Daran geschlossen die erste Stufe der Umkehr: Chrysothemis kehrt freudig vom Grabe des Vaters zurück, verkündet, daß sie eine fremde Haarlocke als fromme Weihe darauf gefunden, ein Freund sei nahe; Elektra glaubt der guten Botschaft nicht mehr, fordert die Schwester auf, mit ihr vereint den Agisthos zu töten, zürnt der widerstehenden Chrysothemis, Entschluß, allein die Tat zu tun. Zweite Stufe: Orestes als Fremder, mit dem Aschenkrüge des Orestes. Trauer Elektras und Erkennungsszene, von hinreißender Schönheit. Der Chorus enthält die Darstellung der Rache tat zuerst in den fürchterlichen Gemütsbewegungen der Elektra, dann Auftreten und Tötung des Agisthos.

Der Inhalt des „Ödipus auf Kolonos“ sieht, wenn man die Idee des Stückes betrachtet, höchst ungünstig für dramatische Behandlung aus. Daß ein umherirrender Greis den Segen, welcher nach Götterspruch an seinem Grabe hängen soll, nicht der undankbaren Vaterstadt, sondern gastlosen Fremdlingen zuwendet, ein solcher Stoff scheint nur zufälliger patriotischer Empfindung der Hörer leidlich. Und doch hat Sophokles auch hier Spannung, Steigerung, leidenschaftlichen Kampf von Haß und Liebe einzusetzen gewußt. Das Stück hat aber eine Besonderheit im Aufbau. Der Prolog ist zu einem größeren Ganzen erweitert, welches auch im äußern Umfange der Kata-

strophe entspricht; er besteht aus zwei Tellen, jeder aus drei kleinen Szenen, zusammengefügt durch ein pathetisches Moment: Wechselgesang zwischen den Solospielern und dem bereits hier auftretenden Chor. Der erste Teil des Prologs enthält die Exposition, der zweite das aufregende Moment, die Nachricht, welche Ismene dem greisen Ödipus bringt, daß er von seiner Vaterstadt Theben verfolgt werde. Von da steigert sich die Handlung in einem einzigen Absatz: Theseus, Herr des Landes, erscheint, verspricht seinen Schutz, — bis zum Höhepunkte, einer großen Streitszene mit kräftiger Aktion: Kreon tritt auf, die Töchter mit Gewalt fortreißend, den Ödipus selbst mit Zwang bedrohend, damit er heimkehre, aber Theseus bewährt seine schützende Gewalt und entfernt den Kreon. Darauf folgt die Umkehr in zwei Stufen, die Töchter werden dem Greise durch Theseus gerettet zurückgebracht; Polyneikes erfleht in eigenem Sinne Versöhnung mit dem Vater und Rückkehr desselben. Unversöhnt entsendet ihn Ödipus, nur Antigone spricht mit rührenden Worten die Treue der Schwester aus. Darauf die Katastrophe: die geheimnisvolle Entrückung des Ödipus, kurze Redeszene und Chor, dann große Botenszene und Schlußgesang. Das Stück wird durch die Erweiterung des Prologs und der Katastrophe um etwa dreihundert Verse länger, als die übrigen erhaltenen Dramen des Sophokles. Die freiere Behandlung der feststehenden Szenenform läßt ebenso wie der Inhalt erkennen, was wir auch aus alten Berichten wissen, daß die Tragödie eines der letzten Werke des greisen Dichters war.

Vielleicht das früheste der erhaltenen Dramen ist „Die Erachinierinnen“. Auch hier ist einiges Auffällige im Bau: der Prolog enthält nur die Einleitung, Sorge der Gattin Deianeira um den in der Ferne weilenden Herakles und Entsendung des Sohnes Hyllos, den Vater aufzusuchen. Das aufregende Moment liegt im Stücke selbst und bildet die erste Hälfte der zweiteiligen Steigerung: Nachricht von der Ankunft des Herakles.

Zweite Stufe: Deianeira erfährt, daß die gefangene Sklavin, welche der Gatte vorausgeschickt hat, seine Geliebte ist. Höhepunkt: im ehrlichen Herzen faßt Deianeira den Entschluß, dem geliebten Manne einen Liebeszauber zu senden, den ihr ein von ihm erschlagener Feind hinterlassen. Sie übergibt das Zauber-
gewand dem Herold. Die fallende Handlung in einer Stufe berichtet ihre Sorge und Reue über die Sendung, sie hat durch eine Probe erkannt, daß etwas Unheimliches in dem Zauber sei. Der rückkehrende Sohn verkündet ihr mit harten Worten, daß dem Gemahl das Geschenk tödliche Krankheit bereitet habe. Darauf die zweiteilige Katastrophe, zuerst Botenszene, welche den Tod der Deianeira verkündet, dann wird Herakles selbst, der Hauptheld des Stückes, in der Pein tödlicher Schmerzen vorgeführt, wie er nach großer Pathoszene von seinem Sohne die Verbrennung auf dem Berge Sta fordert.

Die Tragödie „Nias“ enthält nach dem dreiteiligen Prolog eine Steigerung in drei Stufen, zuerst Klage und Familiengefühl des Nias und seinen Entschluß zu sterben; dann das Verhüllen seines Planes aus Rücksicht auf die Trauer der Befreundeten; endlich (ohne daß ein Szenenwechsel anzunehmen ist) einen Botenbericht, daß Nias sich an diesem Tage nicht aus dem Zelt entfernen solle, und den Abgang der Gattin und des Chors, den Entfernten zu suchen. Darauf den Höhepunkt, die Pathoszene des Nias und seinen Selbstmord, besonders dadurch ausgezeichnet, daß der Chor vorher aus der Orchestra abgetreten ist, die Szene erhält dadurch den Charakter eines Monologs. Darauf folgt die Umkehr in zwei Theilen, zuerst das Auffinden des Toten, Klage der Tekmessa und des eintretenden Bruders Leukros; dann der Streit zwischen Leukros und Menelaos, welcher die Beerdigung verbieten will. Die Katastrophe endlich, eine Steigerung dieses Streites in einer Dialogszene zwischen Leukros und Agamemnon, die Vermittelung durch Odysseus und die Versöhnung.

„Philoktetes“ ist durch besonders regelmäßigen Bau ausgezeichnet; die Handlung steigt und fällt in schönem Ebenmaße. Nachdem im Prolog eine Dialogszene zwischen Odysseus und Neoptolemos die Voraussetzungen und das erregende Moment erklärt hat, folgt der erste Teil, die Steigerung, in einer Gruppe von drei verbundenen Szenen, darauf der Höhepunkt und das tragische Moment in zwei Szenen, von denen die erste eine prachtvoll ausgeführte zweiteilige Pathosscene ist, dann der dritte Teil, die Umkehr, genau dem ersten entsprechend, wieder in einer Gruppe von drei verbundenen Szenen. Ebenso genau entsprechen einander die Chöre. Der erste Gesang ist Wechselgesang des zweiten Schauspielers mit dem Chor, der dritte ebenso ein Wechselgesang des ersten Schauspielers mit dem Chor. Nur in der Mitte steht ein voller Chorgesang. Die Auflösung des eintretenden Chors in ein dramatisch bewegteres Zusammenspiel — sowohl im Philoktetes als im Oidipus auf Kolonos — ist wohl nicht zufällig. Man möchte aus der sicheren Beherrschung der Formen und aus der meisterhaften Szenenführung schließen, daß dies Drama der späteren Zeit des Sophokles angehört.*)

*)	Prolog:	Neoptolemos, Odysseus.
Chor und Neoptolemos im Wechselgesang		
Steigerung	1. Botenszene mit Erkennung	Philoktetes, Neoptolemos.
der	2. Botenszene	Vorige, Kaufmann.
Handlung	3. Erkennungsszene (des Bogens)	Philoktetes, Neoptolemos.
	Chorgesang.	
Höhepunkt,	1. Doppelpathosscene	Philoktetes, Neoptolemos.
das tragische	2. Dialogszene	Vorige, Odysseus.
Moment		
Chor und Philoktetes im Wechselgesang.		
sinkende	1. Dialogszene.	Neoptolemos, Odysseus.
Handlung	2. Dialogszene.	Philoktetes, Neoptolemos,
und		dazu Odysseus.
Katastrophe	3. Verkündigung und Schluß.	Philoktetes, Neoptolemos.
		• Herakles.

Auch hier hat der erste Schauspieler Philoktetes die pathetische Rolle; die heftigen Bewegungen desselben, mit wunderbarer Schönheit und reichen Einzelzügen dargestellt, gehen durch einen großen Kreis von Stimmungen und erheben sich in dem Höhepunkt, der großen Pathosscene des Stückes, mit markerschütternder Gewalt; nie ist wohl kühner und großartiger der für das Drama so bedenkliche Zustand entsetzlicher Körper Schmerzen und gleich darauf der nagenden Seelenleiden geschildert worden. Aber der eheliche, verbitterte, hartnäckige Mann gab für die Handlung selbst nicht Gelegenheit zu dramatischem Fortschritt. So ist dieser in die Seele des zweiten Schauspielers gelegt und Neoptolemos Träger der Handlung. Nachdem er sich im Prolog den schlaunen Ratschlägen des Odysseus nicht ohne Widerwillen gefügt hat, versucht er im ersten Theil der Handlung den Philoktetes durch Täuschung fortzuführen, Philoktetes stützt sich vertrauend auf ihn, als der Helfer, der ihn in die Heimat zu bringen verheißt, und übergibt ihm den heiligen Bogen. Aber der Anblick der schweren Leiden des Kranken, der rührende Dank des Philoktetes für die Menschlichkeit, welche ihm bewiesen wird, erregen dem Sohne Achills das edle Herz, und im innern Kampfe gesteht er dem Kranken seine Absicht, ihn mit seinem Bogen zum Griechenheer zu bringen. Die Vorwürfe des enttäuschten Philoktetes vermehren seine Gewissensbisse; daß der herbeieilende Odysseus den Kranken mit Gewalt festhalten läßt, steigert dem Neoptolemos die Aufregung. Beim Beginn der Katastrophe stellt sich des Neoptolemos Ehrlichkeit gegen Odysseus selbst zum Streit, er gibt dem Philoktetes den tödenden Bogen zurück, fordert ihn noch einmal auf, zum Heere zu folgen, und als dieser sich weigert, verspricht er ihm hochgesinnt, das Wort, das er im ersten Theil der Handlung trügerisch gab, jetzt wahr zu machen, dem Haß des ganzen Griechenheeres zu trozen und den armen Leidenden mit seinem Schiff in die Heimat zu führen. So ist durch die Charakter-

bewegung des treibenden Helden die Handlung dramatisch geschlossen, aber allerdings in geradem Gegensatz zu der überlieferten Sage, und Sophokles hat, um das Unveränderliche des Stoffes mit dem dramatischen Leben seines Stückes in Einklang zu bringen, zu einem Aushilfsmittel gegriffen, das in keinem anderen seiner erhaltenen Stücke benutzt wird: er läßt in der Schlussszene das Bild des Herakles erscheinen und den Entschluß des Philoktetes umstimmen.

Dieser Schluß, für unsere Empfindung unorganisch, ist doch nach doppelter Richtung belehrend, er zeigt, wie schon Sophokles durch die epische Härte des überlieferten Mythos eingeengt wurde und wie seine hohe Begabung gegen Gefahren kämpfte, an denen kurz nach ihm die alte Tragödie untergehen sollte. Ferner aber lehrt er über das Mittel, wodurch der weise Dichter den Übelstand einer umstimmenden Erscheinung zwar nicht für unser Gefühl, aber für die Empfindung seiner Zuschauer zu bewältigen wußte. Zunächst beruhigte er sein künstlerisches Gewissen dadurch, daß er die innere dramatische Bewegung vorher vollständig abschloß. Das Stück, soweit es zwischen Neoptolemos und Philoktetes spielt, ist zu Ende. Nach stürmischem Kampfe haben sich beide Helden in ein edles Einvernehmen gestellt. Aber sie sind auf einem Standpunkte angelangt, gegen welchen Götterspruch und der Vorteil des Hellenenheeres Widerspruch einlegen. Dieses höchste Interesse nun vertritt der dritte Schauspieler, der listenfrohe rücksichtslose Staatsmann Odysseus. Mit der Vorliebe, welche Sophokles auch sonst noch für seinen dritten Mann zeigt, hat er hier die Persönlichkeit desselben besonders fein verwertet. Nachdem der Gegenspieler im Prolog den wohlbekannten Charakter des Odysseus behaglich ausgesprochen hat, erscheint er gleich darauf in einer Verkleidung, bei welcher der Zuhörer nicht nur im voraus weiß, daß die fremde Gestalt eine listige Erfindung des Odysseus ist, sondern auch die Stimme des Odysseus und sein schlaues

Gebaren erkennt. Und noch dreimal tritt er als Odysseus in die Handlung, um auf den Vorteil des Ganzen, die Nothwendigkeit des Zugreifens hinzuweisen, immer höher und nachdrücklicher wird sein Widerspruch. Zuletzt in der Katastrophe, kurz bevor der göttliche Heros in der Höhe sichtbar wird, tönt die Stimme und erscheint die Gestalt des warnenden Odysseus, wahrscheinlich im Schutz des Felsens, um nochmals Widerspruch zu erheben, und diesmal ist sein drohender Zuruf streng und siegbewußt. Wenn nun kurze Zeit darauf vielleicht über derselben Stelle, wo sich Odysseus auf Augenblicke gezeigt, die verklärte Gestalt des Herakles sichtbar wird und wieder mit der Stimme des dritten Schauspielers dasselbe fordert, mild und versöhnend, so erschien dem Zuschauer Herakles selbst wie eine Steigerung des Odysseus, und bei dieser letzten Wiederholung desselben Befehls empfand er nicht nur ein von außen hereintretendes Neues, sondern noch lebhafter die unwiderstehliche Kraft des klugen Menschenverstandes, der durch das ganze Stück gegen die leidenschaftliche Befangenheit der andern Darsteller gekämpft hatte. Das Kluge und Absichtliche dieser Steigerung, die geistige Einheit der drei Rollen des dritten Schauspielers wurde von den Hörern zuverlässig als eine Schönheit des Stückes empfunden.

4. Das Drama der Germanen.

Daß die Freude am Schauen, die Abbildung ungewöhnlicher Ereignisse durch menschliches Spiel dem Drama der Germanen die Anfänge beherrscht hat, erkennt man noch heut an den Werken hoher Kunst wie an den Neigungen des Publikums, vor allem an den Erstlingsversuchen unserer Dichter.

Shakespeare füllte die alten Gewohnheiten eines schaulustigen Volkes mit dramatischem Leben, er schuf aus locker zusammengewebter Erzählung ein kunstvolles Drama. Aber bis auf ihn und seine romantischen Zeitgenossen reichten über fast zwei Jahrtausende hinüber einige Glanzstrahlen aus der großen Zeit des attischen Theaters.

Auch ihm war die Einrichtung der Stücke abhängig von dem Bau seiner Bühne. Sein Bühnenraum hatte, selbst in der letzten Zeit, schwerlich Seitenthüren, und eine einfache stehende Architektur des Hintergrundes. Dieser enthielt eine erhöhte kleinere Bühne, zur Seite Pfeiler, darüber einen Balkon, von welchem Treppen zur Vorderbühne herabführten. Der vordere Spielraum hatte keinen Vorhang, die Einschnitte im Stück konnten nur durch Pausen bezeichnet werden und trennten deshalb weit weniger, als bei uns. Es war deshalb nicht ebenso wie auf unserem Theater möglich, in die Mitte einer Situation einzuführen oder dieselbe unvollendet zu lassen; in Shakespeares Dramen mußten alle Personen auftreten, bevor sie zu dem Publikum sprechen konnten, und alle vor den Augen der Zuschauer abgehen, sogar die Toten mußten in angemessener Weise hinausgetragen werden. Nur die innere Bühne war durch einen Behang verdeckt, welcher im Stück ohne Mühe auf- und gezogen wurde und einen bequemen Wechsel der Szene bezeichnete. Erst war der Vorderraum Straße, auf welchem Romeo und seine Begleiter in Maske auftraten; waren sie abgezogen, dann öffnete sich der Vorhang, man war in den Gastzimmern

des Capulet, welche durch aufwartende Diener angedeutet wurden. Capulet trat aus dem Hintergrund der Mitte hervor und begrüßte die Fremden, seine Gesellschaft quoll auf die Bühne und verteilte sich im Vordergrund; hatten sich die Gäste entfernt, so schloß sich der Mittelvorhang hinter Julia und der Amme; dann war die Bühne wieder Straße, von welcher Romeo hinter den Vorhang schlüpfte, um den lustigen Gefährten, welche nach ihm riefen, unsichtbar zu werden; waren diese abgegangen, so erschien Julia auf dem Balkon, die Bühne war Garten, Romeo trat hervor usw. *) Alles beweglicher und leichter, wechselnde Gruppen, ein rascheres Kommen und Gehen, behendiges Spiel, engerer Zusammenschluß des Gesamteindrucks. An diese oft besprochene Einrichtung der Bühne wird deshalb erinnert, weil die Entbehrlichkeit des Szenenwechsels und die alte Gewöhnung der Zuschauer, mit rüstiger Phantasie jeden Sprung durch Ort und Zeit zu machen, auch auf die Einteilungen Shakespeares entscheidenden Einfluß übte. Die Zahl der kleinen Einschnitte konnte größer sein als bei uns, weil sie weniger störten, zumal kleine Szenen waren mühelos einzuschieben; was uns Zersplitterung der Handlung erscheint, wurde durch die technische Einrichtung weniger empfindlich.

Dazu kam, daß das Publikum Shakespeares, gewöhnt zu schauen, seit alter Zeit Vorliebe für Handlungen hatte, welche zahlreiche Menschen in heftiger Bewegung zeigten. Aufzüge, Gefechte, figurenreiche Szenen wurden gern gesehen und gehörten trotz der ärmlichen Ausstattung, welche im ganzen das Schauspiel jener Zeit hatte, doch zu den beliebten Zutaten eines Stückes. Wie die Engländer jener Zeit, sind auch die Helden

*) Die Balkonszene gehört für unsere Bühne an das Ende des ersten Aktes, nicht in den zweiten, aber der erste Akt wird dadurch unverhältnismäßig lang. Es ist ein Übelstand, daß unsere Einteilung der Stücke die Handlung Shakespeares zuweilen da zerschneidet, wo ein rascher Fortgang oder eine sehr kurze Unterbrechung geboten sind.

Shakespeares gesellige Menschen. Gern erscheinen sie mit einem Gefolge von Genossen, vertraulich sprechen sie sich über wichtige Beziehungen ihres Lebens auf dem Markt, der Straße, in zwangloser Unterhaltung aus.

Noch mußte zu Shakespeares Zeit der Schauspieler mehrere Rollen übernehmen, aber seine Aufgabe war bereits, das eigene Ich ganz zu verhüllen und die schöne Wahrheit mit dem Schein der Wirklichkeit zu umkleiden. Nur die Frauenrollen, welche noch von Männern gespielt wurden, bewährten etwas von der antiken Weise des Bühnenspiels, welche den Zuschauer zum Vertrauten der hervorzubringenden Täuschung machte.

Auf solcher Bühne trat die dramatische Kunst der Germanen in ihre erste und schönste Blüte. Die Technik Shakespeares ist in vielen Hauptsachen dieselbe, welche noch wir zu erwerben suchen. Und er hat, im ganzen betrachtet, die Form und den Bau auch unserer Stücke festgestellt. Auch in den folgenden Blättern muß immer wieder von ihm die Rede sein, deshalb werden hier nur einige Besonderheiten seiner Zeit und seines Wesens erwähnt, welche wir nicht mehr nachahmen dürfen.

Zunächst ist für unsere Bühne der Wechsel seiner Szenen zu häufig, vor allem sind die kleinen Zwischenszenen störend. Wo er ein Bündel von Szenen zusammenschnürt, werden wir den entsprechenden Teil der Handlung in eine einzige umbilden müssen. Wenn z. B. im Coriolanus die dunkle Gestalt des Aufidius oder ein anderer Volster vom ersten Akt an in kleinen Szenen auftreten, um das Gegenspiel anzudeuten, bis zur zweiten Hälfte des Stückes, wo dasselbe kräftig hervordringt, so sind wir gänzlich außerstande, diese flüchtigen Momente — mit Ausnahme der Kampfszene im Anfang der Steigerung — auf unserer Bühne wirksam zu machen. Wir werden aber auch den Haupthelden selbst ihre Szenen straffer zusammenfassen und ihre Bewegungen in einer geringeren Zahl von Situationen und deshalb in runderer Ausführung darstellen müssen.

Wir bewundern an Shakespeare die mächtige Kraft, mit welcher er seinen Helden nach kurzer Einleitung die Aufregung in den Weg wirft und sie in schneller Steigerung bis zur verhängnisvollen Höhe hinaufstreibt. Wie er Handlung und die Charaktere in der ersten Hälfte des Dramas bis über den Höhepunkt hinaus leitet, ist auch uns mustergültig. Und in der zweiten Hälfte seiner Dramen ist die Katastrophe selbst mit einer genialen Sicherheit und Größe angelegt, ohne jedes Streben nach über raschendem Eindruck, scheinbar sorglos, in gedrungener Ausführung, eine selbstverständliche Folge des Stückes. Aber nicht immer gelingen dem großen Dichter die Momente der sinkenden Handlung zwischen Höhepunkt und Katastrophe, der Teil, welcher etwa den vierten Akt unserer Stücke füllt. In diesem verhängnisvollen Teil scheint er noch zu sehr eingeengt durch die Gewohnheiten seiner Bühne. In mehreren der größten Dramen aus seiner kunstvollen Zeit zersplittert an diesem Teil die Handlung in kleine Szenen, welche episodischen Charakter haben und nur eingesetzt sind, den Zusammenhang zu erklären. Die inneren Zustände des Helden sind verdeckt, die Erhöhung der Wirkungen und die hier so notwendige Zusammenfassung fehlen. So ist es im Lear, im Macbeth, im Hamlet, ähnlich in Antonius und Kleopatra. Selbst im Julius Cäsar enthält zwar die Umkehr jene prachtvolle Szene des Streites und der Versöhnung zwischen Brutus und Cassius und die Erscheinung des Geistes, aber was darauf folgt, ist wieder vielgeteilt und zerrissen. In Richard III. ist die sinkende Handlung zwar in mehrere große Momente zusammengezogen, aber diese entsprechen in ihrer Bühnenwirkung doch nicht vollständig der ungeheuren Macht des ersten Teils.

Wir erklären diese Eigentümlichkeit Shakespeares aus einem Überreiß der alten Gewohnheit, auf der Bühne durch Rede und Gegenrede die Geschichte zu erzählen. Wie in Hamlet der finstere Verdacht gegen den König arbeitet, wie Macbeth mit dem

Mordgedanken kämpft, wie Lear immer tiefer in das Elend hinabgestoßen wird, wie Richard von einem Verbrechen zum andern fortschreitet, das soll in der ersten Hälfte dieser Dramen dargestellt werden. Das Ich des Helden, welches sich durchzusetzen ringt, vereinigt hier fast die ganze Teilnahme in sich. Aber von dem Punkte ab, wo das Wollen That geworden ist, oder wo die leidenschaftliche Befangenheit des Helden ihre höchste Stufe erreicht hat, wo die Folgen des Geschehenen wirken und die Siege des Gegenspiels beginnen, wird selbstverständlich die Bedeutung der Gegner größer. Sobald Macbeth König und Banquo ermordet ist, muß der Dichter an neuen Menschen und Ereignissen den würgenden Gewaltherrscher erweisen, müssen andere Gegenspieler den Kampf gegen ihn zum Ende führen. Wenn Coriolan aus Rom verbannt ist, muß er in neuen Verhältnissen und mit neuen Zielpunkten vorgeführt werden; wenn Lear als wahnsinniger Bettler umherhüpft, muß das Stück entweder schließen, was doch nicht ohne weiteres möglich ist, oder die übrigen Personen müssen neue Wendungen seines Schicksals herbeiführen.

Es ist also natürlich, daß vom Höhepunkt ab eine größere Zahl von neuen Motiven, vielleicht von neuen Personen in das Stück hineingezogen wird; es ist ferner natürlich, daß dieses Spiel der Gegenpartei vorzugsweise die Einwirkungen zu schildern hat, welche von außen her auf den Helden ausgeübt werden, und deshalb mehr äußerliche Handlung und eine breitere Vorführung der fesselnden Momente nötig macht. Und es ist also gar nicht auffallend, daß Shakespeare gerade hier der Schaulust und der sehr bequemen Szenenfügung seiner Zeit mehr nachgab, als unserer Bühne erlaubt ist.

Aber das allein ist es nicht. Zuweilen vermag man die Empfindung nicht abzuwehren, daß die Wärme des Dichters für seine Helden in der zweiten Hälfte geringer geworden ist. Durchaus nicht in Romeo und Julia. Hier ist in der Umkehr

zwar Romeo gedeckt, aber des Dichters Liebling Julia um so mächtiger herausgebildet. Auch nicht im Coriolan, wo die beiden schönsten Szenen des Stückes, die im Hause des Aufidius und die große Szene mit der Mutter, in der Umkehr liegen.

Auffällig aber im Lear. Was auf die Hüttenszene folgt, ist fast nur Episode oder in Rede und Gegenrede verteilte Erzählung von ungenügender Wirkung, auch die zweite Wahnsinnszene Lears ist keine Steigerung der ersten. Ähnlich im Macbeth. Nach der furchtbaren Bankettszene ist der Dichter mit dem innern Leben seines Helden fertig. Die ausgeführte Herzenszene, die Prophezeiung, die herbe Episode in dem Hause Macduffs, wenig anziehende Figuren des Gegenspieles füllen diesen Teil, in einer szenischen Unordnung, die wir nicht nachahmen dürfen, und nur zuweilen blüht die große Kraft des Dichters auf, wie in der Katastrophe der Lady Macbeth.

Offenbar ist ihm die größte Freude, aus der geheimsten Tiefen der Menschennatur ein Wollen und Tun herauszubilden; darin ist er unerschöpflich reich, tief und gewaltig, wie kein anderer Dichter. Hat er an seinen Helden diese große Aufgabe gelöst, sind die seelischen Vorgänge bis zu einer verhängnisvollen That dargestellt, dann erfüllt ihn die Gegenwirkung der Welt, das spätere Schicksal des Helden nicht immer mit demselben Anteil.

Sogar im Hamlet ist eine Schwäche der Umkehr zu merken. Das Trauerspiel ist wahrscheinlich mehreremal von dem Dichter überarbeitet, es war zuverlässig für ihn ein Lieblingsstoff; die tief sinnigste Poesie hat er hineingeheimnist; aber diese Überarbeitungen in längeren Zwischenräumen haben dem Drama auch das schöne Ebenmaß genommen, welches nur bei gleichzeitigem Guß aller Teile möglich ist. Hamlet ist allerdings kein Niederschlag poetischer Stimmungen aus einem halben Menschenleben, wie der Faust, aber Risse, Lücken, kleine Widersprüche in Ton und Sprache, zwischen Charakteren und Handlung blieben dem Dichter unverfügbar. Daß Shakespeare den Cha-

rafter Hamlets bis über den Höhepunkt so liebevoll durchgearbeitet und vertieft hat, machte den Gegensatz zur zweiten Hälfte um so größer; ja der Charakter selbst erhielt etwas Schillerndes und Vieldeutiges dadurch, daß tiefere und geistvollere Motive in das Gefüge der aufsteigenden Handlung eingesetzt wurden. Etwas von der alten Art und Weise, Geschichte auf die Bühne zu bringen, blieb auch in der letzten Bearbeitung des Dichters hängen, einige Stellen in Ophelias Ausgang und die Totengräberszene scheinen neugeschliffene Edelsteine zu sein, die der Dichter, den früheren Zusammenhang überarbeitend, eingesetzt hat.

Demungeachtet ist es lehrreich, sich die kunstvolle Zusammenfügung des Dramas aus den früher besprochenen Bestandteilen in einem Schema deutlich zu machen. Das Planmäßige und Zweckvolle des Baues ist von dem Dichter nicht ganz durch dieselbe verständige Überlegung gefunden, welche beim Aufstellen des Überblickes dem Leser nötig wird. Vieles ist offenbar ohne lange Erwägung, wie mit Naturnotwendigkeit durch die schöpferische Kraft geworden, an anderen Stellen wird der Dichter bedächtig erwogen, geschwankt und sich entschieden haben. Über die Gesetze für sein Schaffen, mögen sie nun geheim und ihm selbst unbewußt seine Erfindung gerichtet, oder mögen sie ihm als erkannte Regeln die schöpferische Kraft für gewisse Wirkungen angeregt haben, sie sind für uns Leser an dem fertigen Werke überall deutlich erkennbar. Diese gesetzmäßig sich entwickelnde Gliederung des Dramas wird hier ohne Rücksicht auf die herkömmliche Teilung in Akte kurz dargestellt.

Einleitung. 1. Der stimmende Akkord: Auf der Terrasse erscheint der Geist; die Wachen und Horatio. 2. Die Exposition selbst: Hamlet im Staatszimmer, vor dem Eintritt des aufregenden Momentes. 3. Verbindungsszene zum Folgenden: Horatio und die Wachen unterrichten den Hamlet vom Erscheinen des Geistes.

Eingeschobene Expositionszene der Nebenhandlung. Die Familie Polonius bei der Abreise des Laertes.

Das aufregende Moment. 1. Einleitender Aktord: Erwartung des Geistes. 2. Der Geist erscheint Hamlet. 3. Hauptteil: Er offenbart ihm den Mord. 4. Übergang zum Folgenden: Hamlet und die Vertrauten.

Durch die beiden Geisterszenen, zwischen denen die Einführung der Hauptpersonen stattfindet, werden die Szenen der Einleitung und ersten Aufregung zu einer Gruppe zusammengeschlossen, deren Gipfelpunkt nahe am Ende liegt.

Steigerung in vier Stufen. Erste Stufe: Die Gegenspieler. Polonius macht geltend, daß Hamlet aus Liebe zu Ophelia wahnsinnig geworden. Zwei kleine Szenen: Polonius in seinem Hause und vor dem König. Übergang zum Folgenden.

Zweite Stufe: Hamlet beschließt, den König durch ein Schauspiel auf die Probe zu stellen. Eine große Szene mit episodischen Ausführungen: Hamlet gegen Polonius, die Hofleute, die Schauspieler. Das Selbstgespräch Hamlets leitet zu dem Folgenden über.

Dritte Stufe: Prüfung Hamlets durch die Gegenspieler. 1. Der König und die Intriganten. 2. Hamlets berühmter Monolog. 3. Hamlet warnt Ophelia. 4. Schluß: Der König schöpft Verdacht.

Diese drei Stufen der Steigerung sind jede mit Rücksicht auf die Wirkung der beiden andern gearbeitet: die erste Stufe wird zur Einleitung, die breite und behagliche Ausführung der zweiten bildet den steigenden Hauptteil, die dritte, durch die Fortsetzung des Monologs schön mit der zweiten verbunden, den Gipfelpunkt dieser Gruppe mit schnellem Abfall.

Vierte Stufe, welche zum Höhepunkt hinüberleitet: Das Schauspiel. Bestätigung des Verdachtes. 1. Einleitung: Hamlet, die Schauspieler und Hofleute. 2. Hauptteil: Die Aufführung und der König. 3. Übergang: Hamlet, Horatio und die Hofleute.

Höhepunkt. Eine Szene mit Vorfzene: der König betend, Hamlet zaudernd. Eng daran schließt sich

Das tragische Moment. Eine Szene: Hamlet ersticht in der Unterredung mit seiner Mutter den Polonius. Zwei kleine Szenen als Übergang zum Folgenden: Der König beschließt den Hamlet zu versenden.

Auch diese drei Szenengruppen sind zu einem Ganzen verbunden, in dessen Mitte der Höhepunkt steht. Zu beiden Seiten in großer Ausführung die letzte Stufe der Steigerung und das tragische Moment.

Die Umkehr. Einleitende Zwischenszene. Fortinbras und Hamlet auf dem Wege.

Erste Stufe. Eine Szene: Ophelias Wahnsinn und der Rache fordernde Laertes.

Zwischenszene: Brief Hamlets an Horatio.

Zweite Stufe. Eine Szene: Laertes und der König besprechen den Tod Hamlets. Schluß und Übergang zum Folgenden bildet der Bericht der Königin über den Tod der Ophelia.

Dritte Stufe. Begräbnis der Ophelia. Die Einleitungsszene mit großer episodischer Ausführung: Hamlet und die Totengräber. Die kurz gehaltene Hauptszene: scheinbare Versöhnung des Hamlet mit Laertes.

Katastrophe. Einleitende Szene: Hamlet und Horatio, Haß gegen den König; als Übergang zum Folgenden: die Meldung Osricks, darauf Hauptszene: die Entscheidung. Schluß: Ankunft des Fortinbras.

Die drei Stufen der sinkenden Handlung sind weniger regelmäßig gebildet als die der ersten Hälfte; die kleinen Zwischenszenen ohne Handlung, durch welche Hamlets Reise und Rückkehr berichtet wird, sowie die Episode mit dem Totengräber zerstückeln das szenische Gefüge. Die Arbeit des dramatischen Ausganges ist von altertümlicher Kürze und Strenge.

5. Die fünf Akte.

Das Drama der Hellenen war in regelmäßiger Gliederung so aufgebaut, daß zwischen einer abgeschlossenen Einleitung und Katastrophe der Höhepunkt stark hervortrat, durch wenige Szenen der Steigerung und des Falles mit Anfang und Ende verbunden, darin eine kurze Handlung mit heftiger Leidenschaft gefüllt, in breiter Ausführung. Das Drama des Shakespeare führte eine umfangreiche Handlung in einer bunten Reihe dramatischer Momente, in häufigem Wechsel von ausgeführten Szenen und Nebenszenen zu steiler Höhe empor und vom Gipfel in ähnlicher Stufenfolge abwärts; das Ganze zog geräuschvoll, heftig bewegt, figurenreich, mit starkem Herausheben der hohen Wirkungen vorüber. Die deutsche Bühne, auf welcher seit Lessing unsere Kunst erblühte, faßte die szenischen Wirkungen in größere Gruppen zusammen, welche durch stärkere Einschnitte voneinander getrennt waren. Bedächtig werden die Effekte vorbereitet, langsam ist die Steigerung, der Aufschwung, welcher erreicht wird, längere Zeit von mäßiger Höhe, allmählich, wie sie gestiegen, senkt sich die Handlung zum Schluß.

Der Vorhang unserer Bühne hat einen wesentlichen Einfluß auf den Bau unserer Dramen gehabt. Die Teile des Dramas, welche oben angeführt wurden, mußten jetzt in fünf getrennten Abschnitten untergebracht werden; sie erhielten, weil sie weiter auseinander gezogen wurden, größere Selbstständigkeit. Dieser Übergang der alten getheilten Handlung in unsere fünf Akte war allerdings seit sehr langer Zeit vorbereitet. Die wertvolle Verbindung der Stimmungen, welche der antike Chor zwischen den einzelnen Teilen der Handlung dargestellt hatte, fehlte schon bei Shakespeare, aber die offene Bühne und die zuverlässig kürzeren Pausen machten, wie wir häufig aus seinen Dramen erkennen, nicht jedesmal so tiefe Schnitte in den Zusammenhang, als bei uns der Verschuß durch die Gardine

und die Zwischenakte mit und ohne Musik. Mit dem Vorhange aber kam auch das Bestreben, die Umgebung der auftretenden Personen nicht nur anzudeuten, sondern in anspruchsvoller Ausführung durch Malerei und Gerät darzustellen. Dadurch wurde die Wirkung des Spiels wesentlich gefärbt, nur zuweilen unterstützt. Auch dadurch wurden die einzelnen Teile der Handlung mehr voneinander getrennt, als noch zu Shakespeares Zeit der Fall war. Denn durch den Wechsel der — oft glänzenden — Dekorationen werden nicht nur die Akte, auch kleinere Teile der Handlung zu besonderen Bildern, welche sich in Farbe und Stimmung voneinander abheben. Jeder solche Wechsel zerstreut, jeder macht eine neue Spannung und Steigerung nötig.

Dadurch wurden kleine, aber wichtige Änderungen im Bau der Stücke hervorgebracht. Jeder Akt erhielt den Charakter einer geschlossenen Handlung. Für jeden wurde ein kleiner Stimmung gebender Vorschlag, eine kurze Einleitung, ein stärker hervortretender Höhepunkt, ein wirksamer Abschluß wünschenswert. Die reiche Ausstattung der szenischen Umgebung zwang dazu, den Wechsel des Orts, der zu Shakespeares Zeit so leicht gewesen war, mehr zu beschränken, erläuternde Zwischenszenen wegzulassen, längere Teile der Handlung in denselben Raum und auf unmittelbar einander folgende Zeitabschnitte zu verlegen. So wurde die Zahl der Szenen geringer, der dramatische Fluß des Ganzen ruhiger, die Zusammenfügung großer und kleiner Momente kunstvoller.

Doch einen großen Vorteil bot der Verschluß der Bühne. Es wurde jetzt möglich, mitten in eine Situation einzuführen und mitten in einer Situation zu schließen. Der Zuschauer konnte schneller in die Handlung eingeweiht, schneller daraus entlassen werden, ohne die Vorbereitung und die Auflösung dessen, was ihn fesselte, mit in den Kauf zu nehmen. Und das war kein geringer Gewinn, der fünfmal im Stück für Beginn und Ende der Wirkungen möglich wurde. Aber dieser Vorteil

bereitete auch eine Gefahr. Die Situationschilderung, das Vorführen von Zuständen mit geringer dramatischer Bewegung wurde jetzt leichter, das längere Zusammenhalten der Charaktere in demselben geschlossenen Raum begünstigte zumal den ruhigen Deutschen diese Malerei.

Auf so veränderter Bühne führten die deutschen Dichter des vorigen Jahrhunderts ihre Akte auf, bis auf Schiller vorsichtig begründend, sorgfältig einleitend; in einem getragenen Tempo der Szenen und Wirkungen, welches der gemessenen und umständlichen Geselligkeit ihrer Zeit entsprach.

In dem modernen Drama umschließt, im ganzen betrachtet, jeder Akt einen der fünf Teile des Dramas, der erste enthält die Einleitung, der zweite die Steigerung, der dritte den Höhepunkt, der vierte die Umkehr, der fünfte die Katastrophe. Aber die Notwendigkeit, die großen Teile des Stückes auch in dem äußern Umfange einander gleichartig zu bilden, bewirkte, daß die einzelnen Akte nicht ganz den fünf Hauptteilen der Handlung entsprechen konnten. Von der steigenden Handlung wurde gewöhnlich die erste Stufe noch in den ersten Akt, die letzte zuweilen in den dritten, von der sinkenden Handlung ebenso Beginn und Ende bisweilen in den dritten und fünften Akt genommen und mit den übrigen Bestandteilen dieser Akte zu einem Ganzen gegliedert. — Allerdings hat bereits Shakespeare seine Abteilungen in der Regel so gebildet.

Die Fünffzahl der Akte ist also kein Zufall. Schon die römische Bühne hielt auf sie. Aber erst seit Ausbildung der neueren Bühne bei Franzosen und Deutschen ist ihr gegenwärtiger Bau festgestellt.

Nur nebenbei sei bemerkt, daß die fünf Teile der Handlung bei kleineren Stoffen und kurzer Behandlung sehr wohl ein Zusammenziehen in eine geringere Zahl von Akten vertragen. Immer müssen die drei Momente: Beginn des Kampfes, Höhepunkt und Katastrophe, sich stark voneinander abheben,

die Handlung läßt sich dann in drei Akten zusammenfassen. Auch bei der kleinsten Handlung, welche in einem Akte verlaufen kann, sind innerhalb desselben die fünf oder drei Theile erkennbar.

Wie aber jeder Akt seine besondere Bedeutung für das Drama hat, so hat er auch Eigentümlichkeiten im Bau. Sehr groß ist die Zahl der Abänderungen, welche hier möglich sind. Jeder Stoff, jede Dichterpersönlichkeit fordert ihr eigenes Recht. Dennoch lassen sich aus der Mehrzahl der vorhandenen Kunstwerke einige häufig wiederkehrende Geseze erkennen.

Der Akt der Einleitung erhält in der Regel noch den Anfang der Steigerung, also im ganzen folgende Momente: den einleitenden Akkord, die Szene der Exposition, das aufregende Moment, die erste Szene der Steigerung. Er wird deshalb gern zweiteilig werden und seine Wirkungen auf zwei kleine Höhepunkte sammeln, von denen der letztere der stärker hervorgehobene sein mag. — So ist in Emilia Galotti die Szene des Prinzen am Arbeitstisch der stimmende Akkord, die Unterredung des Prinzen mit dem Maler Exposition; in der Szene mit Marinelli liegt das erregende Moment: die bevorstehende Vermählung der Emilia. Die erste Steigerung aber liegt in der folgenden kleinen Szene des Prinzen, in seinem Entschlus, Emilia bei den Dominikanern zu treffen. — Im Tasso gibt das Bekränzen der Hermen durch die beiden Frauen die andeutende Stimmung des Stückes, ihre folgende Unterhaltung und das Gespräch mit Alphons die Exposition. Darauf ist das Bekränzen Tassos durch die Prinzessin das erregende Moment, der Eintritt des Antonio und seine kühle Nichtachtung Tassos die erste Stufe der Steigerung. — Ebenso folgen in Maria Stuart das Erbrechen der Schränke, die Bekenntnisse gegen die Kennedy, der Eintritt Mortimers und die große Szene Marias mit den Kommissarien aufeinander. — Im Tell, wo die drei Handlungen verflochten sind, steht nach der stimmenden Situation

des Anfangs und kurzer einleitender Unterredung der Landleute das erste aufregende Moment für die Handlung Tells: Baumgartens Flucht und Rettung. Dann folgt als Einleitung für die Handlung des Schweizerbundes die Szene vor Stauffachers Haus. Darauf die erste Steigerung für Tell: die Unterredung mit Stauffacher vor dem Hüt auf der Stange. Endlich für die zweite Handlung das aufregende Moment in der Unterredung Walter Fürsts und Melchthals: die Blendung von Melchthals Vater; und als Finale die erste Steigerung: Beschluß der drei Schweizer, auf dem Rütli zu tagen.

Der Akt der Steigerung hat in unseren Dramen die Aufgabe, die Handlung mit vermehrter Spannung herauf zu führen, dabei die Personen des Gegenspiels, welche im ersten Akt keinen Raum gefunden haben, vorzustellen. Ob er nun eine oder mehrere Stufen der fortschreitenden Bewegung enthalte, der Hörer hat bereits eine Anzahl Eindrücke aufgenommen, deshalb müssen hierin die Kämpfe größer werden, eine Sammlung derselben in ausgeführter Szene, ein guter Aktschluß wird nützlich. In Emilia Galotti z. B. beginnt der Akt, wie fast jeder Akt bei Lessing, wieder mit einer einleitenden Szene, in welcher kurz die Familie Galotti vorgeführt wird, dann die Intriganten des Marinelli ihren Plan darlegen. Dann folgt in zwei Absätzen die Handlung, von denen der erste die Aufregung Emilias nach der Begegnung mit dem Prinzen, der zweite den Besuch Marinellis und seinen Antrag an Appiani enthält. Beide großen Szenen sind durch eine kleinere Situationszene, welche den Appiani in seinem Verhältnis zu Emilia darstellt, verbunden. Der schön gearbeiteten Szene Marinellis folgt als guter Schluß die empörte Stimmung der Familie. — Der regelmäßige Bau des Tasso zeigt im zweiten Akt ebenfalls zwei Stufen der Steigerung: die Annäherung des Tasso an die Prinzessin, und im scharfen Gegensatz dazu seinen Streit mit Antonio. — Der zweite Akt von Maria Stuart führt in einer Einleitung Elisabeth und

die übrigen Gegenspieler vor, er enthält die steigende Handlung: Annäherung Elisabeths an Maria in drei Stufen. Zuerst den Kampf der Hösflinge für und gegen Maria und die Wirkung des Briefes von Maria auf Elisabeth, ferner die Unterredung des Mortimer mit Leicester, eingeleitet durch das Gespräch der Königin mit Mortimer, endlich die Verlockung Elisabeths durch Leicester, Maria zu sehen. — Tell endlich umfaßt in diesem Akt die Exposition seiner dritten Handlung, der Familie Altingshausen, dann für den Schweizerbund einen in großer Szene ausgeführten Höhepunkt: das Nütli.

Der Akt des Höhepunktes hat das Bestreben, seine Momente um eine stark hervortretende Mittelszene zusammenzufassen. Diese wichtigste Szene desselben wird aber, wenn das tragische Moment dazu tritt, mit einer zweiten großen Szene verbunden; in diesem Falle rückt die Gipfelszene wohl in den Anfang des dritten Aktes. In Emilia Galotti ist nach einer einleitenden Szene, in welcher der Prinz die gespannte Situation erklärt, und nach dem erläuternden Bericht über den Unfall der Eintritt Emilias Beginn der Gipfelszene; der Fußfall Emilias und die Erklärung des Prinzen sind der höchste Punkt des Stückes. Daran schließt sich der ausbrechende Zorn der Claudia gegen Marinelli als Übergang zu der sinkenden Handlung. — Im Tasso beginnt der Akt mit dem Höhepunkt, dem Bekenntnis, welches die Prinzessin gegen Leonore von ihrer Neigung zu Tasso ablegt; darauf folgt als erste Stufe der absteigenden Handlung die Unterredung zwischen Leonore und Antonio, worin dieser dem Tasso genähert wird und beschließt, den Dichter am Hofe festzuhalten. — In Maria Stuart liegen Höhepunkt und tragisches Moment in der großen zweiteiligen Gartenszene. Auf sie folgt, durch kleine Zwischenszenen verbunden, der Ausbruch von Mortimers Leidenschaft zu Maria als Beginn der fallenden Handlung, das Übergangsglied zu dem folgenden Akt bildet die Zerstreuung der Verschworenen.

— Der dritte Akt des Tell besteht aus drei Szenen, von denen die erste eine kurze vorbereitende Situationszene in Tells Hause: Aufbruch Tells, ist, die zweite den Höhepunkt zwischen Rudenz und Bertha, die dritte, groß ausgeführte den Höhepunkt der Tellhandlung, den Apfelschuß enthält.

Der Akt der Umkehr ist von den großen deutschen Dichtern seit Lessing mit besonderer Sorgfalt behandelt worden, und die Wirkungen desselben sind fast immer regelmäßig und in bedeutender Szene zusammengeschlossen. Dagegen ist bei uns Deutschen die Einführung von neuen Rollen im vierten Akt häufiger als bei Shakespeare, welcher den löblichen Brauch hat, seine Gegenspieler schon vorher der Handlung zu verflechten. Ist dies untunlich, so möge man sich doch hüten, durch eine Situationszene, die das Stück an dieser Stelle schwer erträgt, die Aufmerksamkeit zu zerstreuen. Die Gäste des vierten Aktes müssen rasch und stark in die Handlung eingreifen und durch kräftige Wirksamkeit ihr Erscheinen rechtfertigen. — Der vierte Akt in Emilia Galotti ist zweiteilig. Auf die vorbereitende Unterredung zwischen Marinelli und dem Prinzen tritt der neue Charakter der Orsina als Gehilfin in das Gegenspiel ein. Den Übelstand der neuen Rolle weiß Lessing sehr gut dadurch zu überwinden, daß er der leidenschaftlichen Bewegung dieses bedeutsamen Charakters die Leitung in den folgenden Szenen bis zum Schluß des Aktes übergibt. Auf ihre große Szene mit Marinelli folgt als zweite Stufe des Aktes der Eintritt Odoardos: die hohe Spannung, welche die Handlung dadurch erhält, schließt den Akt wirksam ab. — Im Tasso läuft die Umkehr ebenfalls in zwei Szenen, Tasso mit Leonore und Tasso mit Antonio, beide durch Monologe Tassos geschlossen.

Von dem regelmäßigen vierten Akt der Maria Stuart wird später die Rede sein. — Im Tell enthält der Akt für Tell selbst zwei Stufen der sinkenden Handlung, seine Rettung aus dem Schiff und den Tod Geßlers; dazwischen steht die Szene der

Umkehr für die Familie Uttinghausen, welche an dieser Stelle mit der Handlung des Schweizerbundes verflochten ist.

Der Akt der Katastrophe enthält fast immer noch außer der Schlußhandlung die letzte Stufe der sinkenden Handlung. In Emilia Galotti beginnt wieder ein einleitendes Duett zwischen dem Prinzen und Marinelli die letzte Stufe der sinkenden Handlung, jene große Unterredung zwischen dem Prinzen, Odoardo und Marinelli: Weigerung, dem Vater die Tochter zurückzugeben, dann die Katastrophe: Ermordung der Emilia. — Ebenso im Tasso. Nach der einleitenden Unterredung des Alphons mit Antonio als Hauptszene: die Bitte Tassos, ihm sein Gedicht zurückzugeben, dann die Katastrophe: Tasso und die Prinzessin. — Maria Stuart, sonst in den einzelnen Akten von musterhaftem Bau, zeigt in diesem Akt die Folgen eines Stoffes, welcher die Heldin seit der Mitte in den Hintergrund stellte und die Gegenspielerin Elisabeth zur Hauptperson machte. Die erste Szenengruppe: Marias Erhebung und Tod enthält ihre Katastrophe mit einem episodischen Situationsbild, ihrer Beichte, welches dem Dichter notwendig schien, um für Maria noch eine kleine Steigerung zu gewinnen. An ihre Katastrophe schließt sich die Katastrophe Leicesters als Verbindungsglied zu der Hauptkatastrophe des Stückes, der Vergeltung an Elisabeth. — Der letzte zweiteilige Akt Tells ist nur Situationsbild mit der Episode des Parricida.

Von allen deutschen Dramen hat die Doppeltragödie Wallenstein den verschlungensten Bau. Dieser ist trotz seiner Verflechtung im ganzen regelmäßig und schließt sowohl in den „Piccolomini“ als in „Wallensteins Tod“ die Handlung fest zusammen. Wäre die Idee des Stückes vom Dichter so empfunden worden, wie sie der geschichtliche Stoff entgegentrug: Ein ehrgeiziger Feldherr sucht das Heer zum Abfall von seinem Kriegsherrn zu verleiten, wird aber von der Mehrzahl seiner Offiziere und Soldaten verlassen und getötet, so hätte solche

Idee allerdings ein regelmäßiges Drama gegeben für auf und niedersteigende Handlung, nicht unbedeutende Bewegung, die Möglichkeit getreuer Nachbildung des historischen Helden.

Aber bei dieser Fassung der Idee fehlte der Handlung das Beste. Denn ein geplanter Verrat, welcher dem Helden vom Anfang innerlich feststand, schloß die höchste dramatische Aufgabe aus: das Herausarbeiten des Entschlusses aus der leidenschaftlich bewegten Seele des Helden. Wallenstein mußte dargestellt werden, wie er zum Verräter wird, allmählich, durch sein eigenes Wesen und den Zwang der Verhältnisse. So wurde andere Fassung der Idee und Erweiterung der Handlung nötig: Ein Feldherr wird durch übergroße Macht, Ränke der Gegner und sein eigenes stolzes Herz bis zum Verrat an seinem Kriegsherrn gebracht, er versucht das Heer zum Abfall zu verleiten, wird aber von der Mehrzahl seiner Offiziere und Soldaten verlassen und getötet.

Bei dieser Fassung der Idee mußte die aufsteigende Hälfte der Handlung eine fortschreitende Betörung des Helden bis zum Höhepunkt: dem Entschluß des Verrates, zeigen, dann kam ein Teil: die Verleitung des Heeres zum Abfall, wo die Handlung fast auf derselben Höhe dahinschwebte; endlich in wuchtigem Absturz: Mißglücken und Untergang. Der Kampf des Feldherrn mit seinem Heer war zweiter Teil des Dramas geworden. Die Verteilung dieser Handlung in die fünf Akte eines Trauerspiels würde etwa folgende sein. 1. Akt. Einleitung: die Sammlung des Wallensteinischen Heeres bei Pilsen. Erregendes Moment: Abfertigung des kaiserlichen Gesandten Duestenberg. 2. Akt. Steigerung: Wallenstein sucht sich für alle Fälle die Mitwirkung des Heeres durch die Unterschriften der Generale zu sichern, Bankettscene. 3. Akt. Wallenstein wird durch böse Einflüsterungen, empörten Stolz und Herrschergeiß bis zu Verhandlungen mit den Schweden getrieben. Höhepunkt: Scene mit Wrangel, an welche sich sogleich als

tragisches Moment der erste Sieg des Gegenspielers Oktavio schließt: Gewinn des Generals Buttler für den Kaiser. 4. Akt. Umkehr, Abfall der Generale und der Mehrzahl des Heeres. Akttschluß, Kürassierszene. 5. Akt. Wallenstein in Eger und sein Tod. Bei der breiten und großen Ausführung aber, welche Schiller sich nicht versagt, wurde ihm unmöglich, den an Gestalten und bedeutenden Momenten so reichen Stoff in den Rahmen von fünf Akten einzuzwängen.

Außerdem war ihm sehr bald aus zwingenden Gründen der Charakter des Max wichtig geworden. Ihn schuf das Bedürfnis einer hellen Gestalt in den düsteren Gruppen und der Wunsch, das Verhältnis zwischen Wallenstein und dessen Gegenspieler Oktavio bedeutsamer zu machen.

Mit Max eng verbunden erwuchs die Tochter Friedlands. Und diese Liebenden, eigentümliche Gebilde Schillers, gewannen in der schaffenden Seele schnell Bedeutung, welche über das Episodische hinausging. Max, zwischen Oktavio und Wallenstein gestellt, bildete dem Dichter einen wirkungsvollen Gegensatz zu beiden, er trat als ein zweiter erster Held in das Drama ein, die episodischen Liebeszenen und der Kampf zwischen Vater und Sohn, zwischen dem jungen Helden und Wallenstein erweiterten sich zu einer besonderen Handlung.

Die Idee dieser zweiten Handlung wurde: Ein hochgesinnter, argloser Jüngling, der die Tochter seines Feldherrn liebt, erkennt, daß sein Vater die politische Intrige gegen seinen Feldherrn leitet, und trennt sich von ihm; er erkennt, daß sein Feldherr zum Verräter geworden ist, und trennt sich von ihm, zu seinem und der Geliebten Untergang. Diese Handlung stellt in ihrem aufsteigenden Teile die Befangenheit der Liebenden und ihre leidenschaftliche Annäherung bis zu dem Höhepunkte dar, welcher durch die Worte Theklas eingeleitet wird: „Trau' ihnen nicht, sie meinen's falsch.“ Das Verhältnis der Liebenden zueinander wird bis zur Szene des Höhepunktes nur dar-

gestellt durch die gehobene Stimmung, mit welcher im ersten Akte Max, im zweiten Thekla sich von ihrer Umgebung abheben. Nach dem Höhepunkte folgt die Umkehr in zwei großen Stufen, jede von zwei Szenen, Trennung des Max von seinem Vater und Trennung des Max von Wallenstein, darauf die Katastrophe: Thekla empfängt die Botschaft vom Tode des Geliebten, wieder in zwei Szenen. — Bei solchem Aufleuchten zweier dramatischer Ideen entschloß sich der Dichter, die beiden Handlungen in zwei Dramen zu verschlingen, die zusammen eine dramatische Einheit von zehn Akten und einem Vorspiel bildeten.

In den „Piccolomini“ ist das erregende Moment des ersten Aktes ein doppeltes, die Zusammenkunft der Generale mit Quesenberg und die Ankunft der Liebenden im Lager. Hauptpersonen des Stückes sind Max und Thekla, der Höhepunkt des Dramas liegt in der Unterredung beider, durch welche die Trennung des arglosen Max von seiner Umgebung eingeleitet wird; Katastrophe ist die vollständige Lösung des Max von seinem Vater. Die aus der Handlung von „Wallensteins Tod“ hineingetragenen Stücke sind die Szenen mit Quesenberg, Unterredung Wallensteins mit den Getreuen und die Bankettszene, also der größte Teil des ersten Aktes, der zweite und der vierte Akt.

In „Wallensteins Tod“ ist das erregende Moment, die nur berichtete Gefangennahme Sefinas, eng mit der großen Unterredung zwischen Wallenstein und Wrangel verbunden, Höhepunkt ist der Abfall der Truppen — Abschied der Kürassiere — von Wallenstein. Die Katastrophe aber ist eine doppelte, Bericht über den Tod des Max nebst Flucht Theklas, und die Ermordung Wallensteins. Die aus der Handlung der „Piccolomini“ eingeflochtenen Szenen sind die Unterredungen des Max mit Wallenstein und mit Oktavio, Thekla gegenüber ihren Verwandten und die Trennung des Max von Wallenstein, die Botenszene des schwedischen Hauptmanns und der Flucht:

entschluß Theklas, also eine Szene und Schluß des zweiten Aktes, der Höhepunkt des dritten, der Schluß des vierten Aktes.

Nun aber wäre eine solche Verflechtung zweier Handlungen und zweier Stücke ineinander schwer zu rechtfertigen, wenn nicht die dadurch hervorgebrachte Verbindung, das Doppel-drama, selbst wieder eine dramatische Einheit bildete. Dies ist in ausgezeichnete Weise der Fall, die verflochtene Handlung der ganzen Tragödie steigt und fällt in einer gewissen majestätischen Größe. Deshalb sind in den „Piccolomini“ zwei aufregende Momente eng verkoppelt, das erste gehört der Gesamt-handlung an, das zweite den „Piccolomini“. Ebenso hat das Doppel-drama zwei dicht beieinander liegende Höhepunkte, von denen der eine die Katastrophe der „Piccolomini“ und der andere die Eröffnung von „Wallensteins Tod“ ist. Und wieder am Schluß der letzten Dramas zwei Katastrophen, eine für die Liebenden, die zweite für Wallenstein und das Doppel-drama.

Es ist bekannt, daß Schiller während der Ausarbeitung die Grenze zwischen den „Piccolomini“ und „Wallensteins Tod“ verlegt hat. Die „Piccolomini“ umfaßten ursprünglich noch die beiden ersten Akte von „Wallensteins Tod“, also auch noch die innere Lösung des Mar von Wallenstein. Und dies war allerdings für die Handlung des Mar ein Vorteil. Aber bei dieser Einrichtung fiel auch die Szene mit Wrangel, d. h. die verhängnisvolle Tat Wallensteins, und außerdem der Abfall Buttlers zu Oktavio, — d. h. die erste Steigerung zu „Wallensteins Tod“ und die erste Stufe der Umkehr für das Gesamtdrama — in das erste der beiden Stücke, und dies wäre ein bedenklicher Übelstand gewesen, denn das zweite Drama hätte bei solcher Einrichtung nur den letzten Teil der Umkehr und die Katastrophe für beide Helden, Wallenstein und Mar, enthalten, und trotz der großartigsten Ausführung hätte diesem zweiten

Stück die Spannung zu sehr gefehlt. Schiller entschloß sich daher mit Recht, die Teilung weiter nach vorn zu verlegen und das erste Stück mit der großen Kampfszene zwischen Vater und Sohn zu enden. Die „Piccolomini“ verloren dadurch an Geschlossenheit, aber „Wallensteins Tod“ gewann die unentbehrliche Ordnung im Bau. Man beachte wohl, daß Schiller diese Änderung erst in der letzten Stunde machte, und daß ihn wahrscheinlich weniger die Rücksicht auf den Bau der Teile als auf den ungleichen Zeitraum, welchen nach der ursprünglichen Einteilung die Aufführung der beiden Stücke gefordert hätte, bestimmte. In der Seele des Dichters formte sich die große Handlung nicht ebenso, wie wir uns dieselbe ihm nachsinnend aus dem fertigen Stück bilden. Er empfand mit überlegener Sicherheit den Verlauf und die poetische Wirkung des Ganzen, die einzelnen Teile des kunstvollen Baues ordneten sich ihm in der Hauptsache mit einer gewissen Naturnotwendigkeit, das Gesetzmäßige der Gliederung machte er sich keineswegs überall durch verständige Überlegung so deutlich, wie wir vor dem fertigen Kunstwerk nachschaffend zu tun genötigt sind. Dem ungeachtet haben wir ein gutes Recht, dies Gesetzmäßige nachzuweisen, auch da, wo er es nicht, nachdenkend wie wir, in einer Formel erfaßt hat. Denn das gesamte Drama Wallenstein ist in der Einteilung, welche der Dichter zum Teil als selbstverständlich bei dem ersten Entwurf und wieder für einzelne Stücke erst spät, vielleicht aus äußerer Veranlassung gefunden hat, ein fest geschlossenes und regelmäßiges Kunstwerk.*)

*) Es sei erlaubt, diesen Bau durch Linien anzudeuten.

1. Ein Drama, wie es nicht in Schillers Plan lag. Idee: Ein treuloser Feldherr sucht das Heer zum Abfall von seinem Kriegsherrn zu verleiten, wird aber von seinen Soldaten verlassen und getötet.

a Erregendes Moment: Verlockung zum Verrat. b Steigerung: etwa Verhandlung mit den Feinden. c Höhepunkt: scheinbarer Erfolg, etwa die listig erlangte Unterschrift der Generäle. d Umkehr:

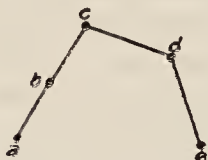
Es ist sehr zu bedauern, daß unsere Theaterverhältnisse unmöglich machen, das ganze Kunstwerk in einer Aufführung darzustellen; erst dadurch würde man die schöne und große Wirkung erhalten, welche in der kunstvollen Anordnung liegt. Wie die Stücke jetzt gegeben werden, bleibt für das erstere

etwa das Gewissen des Heeres empört sich. e Katastrophe: Tod des Feldherrn.

2. Schillers Wallenstein ohne die Piccolomini. Idee: ein Feldherr wird durch übergroße Macht, Intrigen der Gegner und sein eigenes stolzes Herz bis zum Verrat gegen seinen Kriegsherrn verleitet, er sucht das Heer usw.



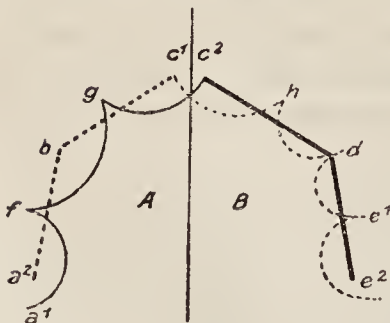
Darin a b c steigende Handlung bis zum Höhepunkt: die inneren Kämpfe und Versuchungen, a Questenberg im Lager und Trennung vom Kaiser. b Prüfung der Generale, Bankettszene. c Höhepunkt: die erste Tat des Verrats, z. B. die Verhandlungen mit Wrangel. c d Versuche, das Heer zu verführen. d Umkehr: das Gewissen der Soldaten empört sich. e Katastrophe: Tod Wallensteins.



3. Das Doppel drama. A die Piccolomini (durch Punkte bezeichnet.) B Wallensteins Tod (durch Linien bezeichnet).

a a die beiden erregenden Momente: a¹ die Generale und Questenberg für das Gesamtstück, a² Mar und Theklas Ankunft für die Piccolomini.

c c die beiden Höhepunkte: c¹ Lösung des Mar von Oktavio, zugleich Katastrophe der Piccolomini. c² Wallenstein und Wrangel, zugleich Ausführung des erregenden Momentes von Wallensteins Tod.



e e die beiden Schlußkatastrophen, e¹ der Liebenden und e² Wallensteins.

Ferner ist b, Liebeszene zwischen Mar und Thekla, der Höhepunkt der Piccolomini. f und g sind die aus Wallensteins Tod eingeflodhtenen Szenen: Audienz Questenbergs und

Bankett, der 2. und 4. Akt der Piccolomini. h, d und e¹ sind die aus den Piccolomini in Wallensteins Tod geflodhtenen Szenen: Oktavios

immer der Übelstand, daß seiner Handlung der völlige Abschluß fehlt; für das zweite, daß seine Voraussetzungen zahlreich sind und daß die Katastrophe einen übergroßen Raum (zwei Akte) beansprucht. Das würde bei einer zusammenhängenden Darstellung in das richtige Verhältniß treten. Der prachtvolle Prolog „das Lager“, dessen schöne Bilder man nur durch einheitliche Handlung kräftiger zusammengefaßt wünscht, wäre als Einleitung nicht zu entbehren. Es ist denkbar, daß eine Zeit kommt, wo dem Deutschen die Freude wird, sein größtes Drama im Zusammenhange zu genießen. Untunlich ist es nicht, wie groß die Forderung an die Darsteller sei. Denn keine der Rollen mutet, auch wenn beide Stücke hinter einander gegeben werden, einer starken Menschenkraft Unüberwindliches zu. Auch die Zuschauer der Gegenwart sind in ihrer großen Mehrzahl keineswegs unfähig, in besonderen Fällen eine längere Reihe von dramatischen Wirkungen aufzunehmen, als ein Theaterabend unserer Bühnen bietet. Aber freilich wäre eine solche Aufführung nur ausnahmsweise, etwa als große Festvorstellung, möglich, und nur in einem anderen Raume als dem unserer Abendtheater. Denn was in den anspruchsvollen Prachtbauten die Körperkraft der Darsteller und Zuschauer in weniger als drei Stunden erschöpft, ist das unheimlich grelle Gaslicht, die dadurch hervorgebrachte übergroße Anstrengung der Augen und der trotz aller Ventilationsversuche schnell eintretende Verderb der Lebensluft.

Ränkespiel, Aufbruch des Mar, Bericht seines Todes nebst Theklas Flucht: der 2., 3. und 4. Akt, d, die Kürassierszene, zugleich Höhepunkt des zweiten Dramas.

3. Kapitel: Bau der Szenen.

1. Gliederung.

Die Akte — das kürzere Fremdwort hat die deutschen Benennungen: Aufzug, Abtheilung, Handlung usw. in den Hintergrund gedrängt — werden für den Gebrauch der Bühne in Auftritte abgetheilt. Der Ab- und Zugang einer Person, Diener und ähnliche unwesentliche Rollen ausgenommen, beginnt und endet den Auftritt. Der Regie ist solche Teilung der Akte nötig, um das Eingreifen jeder einzelnen Rolle leicht zu übersehen, und für die Aufführung stellen die Auftritte die kleinen Einheiten dar, durch deren Zusammensetzung die Akte gebildet werden. Aber die dramatischen Teilstücke, aus denen der Dichter seine Handlung zusammensetzt, umfassen zuweilen mehr als einen Auftritt oder werden in größere Zahl durch denselben Auftritt zusammengebunden. Das Teilstück des Dichters, das einzelne dramatische Moment, wird durch die Absätze gebildet, in denen seine schöpferische Kraft arbeitet.

Denn wie an einer Kette schließen sich während der Arbeit die nahe verwandten Anschauungen und Vorstellungen zusammen, in logischem Zwange eine die andere fordernd. In solchen einzelnen kleinen Teilen ordnen sich die Einzelzüge der Handlung, deren große Umrisse der Dichter in der Seele trägt. Wie verschieden die Arbeit der schöpferischen Kraft in den verschiedenen Geistern sei, diese logischen und poetischen Einheiten bilden sich in jeder Dichterarbeit mit Notwendigkeit, und wer recht genau zusieht, vermag sie aus dem fertigen Gedicht sehr wohl herauszuerkennen und an einzelnen derselben die größere oder geringere Kraft, Wärme, dichterische Fülle und sichere, saubere Arbeitsweise zu erkennen.

Ein solches Teilstück schließt soviel von einem Monologe, von Rede und Gegenrede, von ab- und zugehenden Personen zusammen, als nötig ist, um eine engverbundene Reihe von poetischen Vorstellungen und Anschauungen darzulegen, welche sich von dem Vorhergehenden und Nachfolgenden stärker absetzt. Diese Teilstücke der Handlung sind an Länge sehr ungleich, sie mögen aus wenigen Sätzen bestehen, sie mögen mehrere Seiten eines Textbuches umfassen, sie mögen allein eine kurze Szene bilden, sie mögen nebeneinander gestellt und mit einleitenden Worten und mit einem auf das Folgende hinüberleitenden Schluß versehen größere Einheiten innerhalb des Aktes formen. Sie sind für den Dichter die Glieder, aus denen er die lange Kette der Handlung schmiedet, er ist sich ihrer Eigenart und Besonderheit auch da bewußt, wo er in kräftigem Schaffen mehrere unmittelbar hintereinander zusammenarbeitet.

Aus den dramatischen Momenten fügt er die Szenen zusammen. Dieses Fremdwort wird bei uns in verschiedener Bedeutung gebraucht. Es bezeichnet dem Regisseur zuerst den Bühnenraum selbst, dann den Teil der Handlung, welcher durch dieselbe Dekoration umschlossen wird. Dem Dichter aber heißt Szene die Verbindung mehrerer dramatischer Momente, welche einen, durch dieselben Hauptpersonen getragenen, Teil der Handlung bildet, vielleicht einmal eine ganze Szene des Regisseurs, jedenfalls ein ansehnliches Stück derselben. Da nicht immer bei dem Abgange der Hauptpersonen ein Wechsel der Dekorationen nötig und wünschenswert ist, so fällt die Szene des Dichters durchaus nicht immer mit der Szene des Regisseurs zusammen.*) Es sei erlaubt, hier ein Beispiel anzuführen. Der vierte Akt von Maria Stuart ist vom Dichter

*) Bei dem Druck unserer Dramen werden jetzt häufig innerhalb der Akte nur diejenigen Szenen stark abgesetzt und mit Zahlen bezeichnet, bei denen ein Wechsel der Dekorationen nötig wird. Das Richtige aber wäre, die dramatischen Szenen innerhalb des Aktes

in zwölf Auftritte geteilt, durch einen Kulissenwechsel innerhalb des Aktes in zwei Regieszenen getrennt. Er besteht aber aus zwei kleineren und einer großen, also drei dramatischen Szenen. Die erste Szene, die Intriganten des Hofes, ist aus zwei dramatischen Momenten zusammengesetzt, 1. nach einem kurzen Aktord, welcher die Tonart des Aktes angibt, die Verweisung Aubespines, 2. der Streit zwischen Leicester und Burleigh. Die zweite Szene, Mortimers Ende, mit der vorhergehenden durch die Person Leicesters, welche auf der Bühne bleibt, eng verkoppelt, umfaßt drei dramatische Momente, 1. den verbindenden Monolog Leicesters, 2. Unterredung zwischen Leicester und Mortimer, 3. Mortimers Tod. Die dritte große Szene, der Kampf um das Todesurteil ist künstlicher gebildet. Es ist eine, ähnlich wie die erste und zweite, nur enger verbundene, Doppelszene und besteht aus zehn Momenten, von denen die ersten vier: der Streit Elisabeths mit Leicester, zu einer Gruppe verbunden, den sechs letzten: die Unterschrift des Urteils, gegenüberstehen. Die sechs Momente der zweiten Szenenhälfte entsprechen den sechs letzten Auftritten des Textes, das letzte derselben: Davison und Burleigh, ist der Abschluß dieser bewegten Szene und die Hinüberleitung zum fünften Akt.

Es ist nicht immer bequem, aus einem fertigen Drama diese logischen Einheiten des schaffenden Geistes zu erkennen. Und es wird hier und da das schätzende Urteil unsicher sein. Aber sie verdienen größere Aufmerksamkeit, als man ihnen wohl bis jetzt gegönnt hat.

Im letzten Abschnitt wurde gesagt, daß jeder Akt ein gegliederter Bau sein muß, welcher seinen Teil der Handlung in zweckmäßiger und wirksamer Anordnung zusammenfaßt. Auch

der Reihe nach zu zählen und zu bezeichnen, und da, wo ein Wechsel der Dekorationen zu bemerken ist, der laufenden Szenennummer das Wort „Verwandlung“ und die Beschreibung der neuen Bühnenausstattung beizufügen.

in ihm muß die Teilnahme des Zuschauers mit sicherer Hand geführt und gesteigert werden, auch er muß seinen Höhepunkt haben, eine große, kräftige, ausgeführte Szene. Enthält er mehrere solche ausgeführte Höhepunkte, so werden dieselben durch kleinere Szenen, wie durch Verbindungsglieder verbunden sein, in der Art, daß die stärkere Anteilnahme immer auf der späteren ausgeführten Szene ruht.

Wie der Akt muß auch jede einzelne Szene, sowohl Übergangsszene als ausgeführte, eine Anordnung haben, welche geeignet ist, ihren Inhalt in höchster Wirkung auszudrücken. Ein spannendes Moment muß die ausgeführte Szene einleiten, die Seelenvorgänge in ihr müssen mit einiger Reichlichkeit in wirksamer Steigerung dargestellt werden, das Ergebnis derselben in treffenden Schlägen angedeutet sein; von ihrem Höhepunkte aus, auf welchem sie reichlich ausgeführt schwebt, muß schnell und kurz der Schluß folgen; denn ist einmal ihr Zweck erreicht, die Spannung gelöst, dann wird jedes unnütze Wort zuviel. Und wie sie mit einer gewissen Aufregung der Erwartung einzuleiten ist, so braucht auch ihr Ende eine kleine Erhebung, besonders kräftigen Ausdruck der wichtigen Persönlichkeiten dann, wenn diese die Bühne verlassen. Die sogenannten Abgänge sind kein unbegründetes Begehren der Darsteller, wie sehr sie von roher Effektsucherei gemißbraucht werden. Der tiefe Einschnitt am Ende der Szene und die Notwendigkeit, die Spannung auf das Folgende herüberzutragen, machen sie vielmehr zu einem berechtigten Kunstmittel, zumeist am Schluß der Akte, natürlich nur bei maßvoller Anwendung.

Der Dichter hat häufig Ursache, während der Aufführungen unserer Bühne den langen Zwischenakten zu zürnen, welche sowohl durch die szenischen Veränderungen als durch den zuweilen unnützen Kleiderwechsel der Darsteller veranlaßt werden. Es muß dem Dichter daran liegen, den Schauspielern die Gelegenheit zu solchem Wechsel so viel als möglich zu beschränken,

und wo das Umkleiden notwendig ist, schon beim Einrichten der Handlung darauf Rücksicht zu nehmen. Ein längerer Zwischenakt — der niemals fünf Minuten überdauern soll — wird nach Beschaffenheit des Stückes dem zweiten oder dritten Akt folgen können. Die Akte, welche in näherem Zusammenhange stehen, dürfen nicht durch ihn auseinander gerissen werden; was ihm folgt, muß noch imstande sein, von neuem zu sammeln und zu spannen. Deshalb sind Pausen zwischen dem vierten und fünften Akt am allernachtheiligsten. Diese beiden letzten Theile der Handlung sollten selten durch größern Einschnitt getrennt sein, als zwischen den einzelenen Szenen eines Aktes geduldet wird. Der Dichter hat sich zu hüten, daß er nicht in diesem Theile des Stückes selbst Schlußeffekte erfinde, welche durch schwer herzustellende Szenerie und Einführung neuer Massen die Zögerung verschulden.

Aber auch ein Wechsel der Dekorationen innerhalb des Aktes ist keine gleichgültige Sache. Denn jede Verwandlung der Bühne während des Aktes macht einen neuen starken Einschnitt, und die Zerstreuung der Zuschauer wird noch vermehrt, seit in der Neuzeit der schlechte Brauch aufgekommen ist, die Vornahme des Szenenwechsels durch Herablassen einer Gardine den Augen des Zuschauers zu entziehen. Denn seitdem ist fast nur aus der Farbe des Vorhanges zu entnehmen, ob eine Regieszene oder ein Akt beendet sei. Gegenüber solchem Unfug muß das eifrige Bemühen des Dichters sein, jeden Dekorationswechsel im Akte entbehrlich zu finden; und es wird gut sein, wenn er während der Arbeit sich auch nach dieser Richtung die Kraft zutraut, alles zu vermögen; denn häufig erscheint seiner befangenen Seele ein Wechsel der Szenerie als ganz unvermeidlich, während er doch in den meisten Fällen durch geringe Änderungen an der Handlung beseitigt werden kann. Ist aber Kulissenwechsel während der Akte nicht ganz zu vermeiden, so hüte man sich wenigstens, ihn in den Akten eintreten zu lassen,

welche die größte Ausführung verlangen, namentlich im vierten, wo ohnehin die volle Kraft des Dichters nötig ist, zu steigern. Am leichtesten überwindet man solche störende Einschnitte in der ersten Hälfte.

In dem Wechsel zwischen ausgeführten und verbindenden Szenen liegt eine große Wirkung. Durch ihn wird jeder Teil des Ganzen von seiner Umgebung kunstvoll abgehoben, die Hauptsache in stärkeres Licht gesetzt, in dem Nebeneinander von Licht und Schatten der innere Zusammenhang der Handlung verständlich. Der Dichter muß deshalb sein warmes Empfinden wohl überwachen und bedächtig prüfen, welche dramatischen Momente für seine Handlung Hauptsache, welche Beiwerk sind. Er wird seine Neigung zu Ausführung bestimmter Arten von Charakteren oder Situationen beschränken, falls diese für das Ganze nicht von Gewicht sind; wenn er aber dem Reiz nicht widerstehen kann, von diesem Geseze abzuweichen und einem unwesentlichen Moment breitere Ausführung zu gönnen, so wird er es mit der Empfindung tun, daß er die Störung des Baues durch besondere Schönheit der Ausführung zu sühnen habe.

Die Nebenszenen aber, mögen sie die Nachklänge einer Hauptszene oder die Vorbereitung zu einer neuen oder ein selbständiges verbindendes Zwischenglied sein, werden dem Dichter immer noch Gelegenheit geben, bei der größten Kürze seine Begabung an den Rollen zu erweisen; hier ist der Raum für knappe, andeutende Zeichnung, welche mit wenigen Worten einen erfreuenden Einblick in das innerste Leben der Figuren des Hintergrundes zu gewähren weiß.

2. Die Szenen nach der Personenzahl.

Die freie Szenenbildung unserer Bühne und die größere Zahl der Darsteller machen es dem Dichter scheinbar so bequem, seine Handlung durch eine Szene zu führen, daß man bei neueren Dramen nicht selten die gewöhnlichen Folgen übergroßer Zwanglosigkeit zu bedauern hat. Die Szene wird ein Durcheinander von Reden und Gegenreden ohne genügende Ordnung, sie hat ermüdende Längen, nachgleitende Sätze, weder Höhe noch Kontraste kräftig entwickelt. Zwar fehlt das szenische Gefüge auch der unbehilflichsten Arbeit des Anfängers nicht ganz. Denn die Formen sind so sehr Ausdruck des Wesens, daß auch ungeschulte dramatische Empfindung in vielen Hauptsachen Richtiges zu treffen pflegt. Aber nicht immer und nicht jedes. Möge deshalb der Dichter während seiner Arbeit einige bekannte Regeln prüfend anlegen.

Da die Szene ein von anderen Szenen abgesetzter Teil des Dramas ist, welcher auf seinen Inhalt vorbereiten, spannen, ein Schlusergebnis ins Licht stellen und dann zum Folgenden überführen soll, so hat jede Szene, genau betrachtet, fünf Teile, welche den Theilen des Dramas entsprechen. Und bei ausgeführten Szenen sind diese Teile auch sämtlich wirksam. Denn dann ist es untunlich, die Handlung in gerader Linie zum Schlusergebnis zu führen. A fühlt, will, fordert etwas, B tritt ihm entgegen, mitwollend, anderswollend, widerstehend; in jedem Fall wird die Richtung des einen durch den andern aufgehalten und wenigstens für einige Zeit abgelenkt. Bei solchen Szenen, mögen sie eine That oder ein Wortgefecht oder eine Darlegung der Gefühle enthalten, ist wünschenswert, daß nicht der Höhepunkt in einer geraden Linie liegt, welche von den Voraussetzungen der Szene zu den Schlusergebnissen führt, sondern den letzten Punkt einer abweichenden Richtung bezeichne, von welchem ab die Umkehr zu der geraden Linie stattfindet. Auf-

gabe einer Szene sei, B durch A unschädlich zu machen, ihr gebotenes Ergebnis sei das Versprechen des B, unschädlich zu werden. Beginn der Szene: A ersucht den B, ferner nicht mehr Störenfried zu sein; wenn B sofort bereit ist, diesen Wunsch zu erfüllen, wird keine längere Szene nötig; wenn er die Gründe des A leidend aufnimmt, läuft die Szene in gerader Linie fort, aber sie ist in größter Gefahr zu ermüden; wenn B sich aber zur Wehr setzt und sich entweder auf seinen Störenfried stützt oder ihn leugnet, so läuft der Dialog zu einem Punkte, an welchem B so weit als möglich von den Wünschen des A entfernt ist. Von da findet eine Annäherung der Ansichten statt, die Gründe des A erweisen sich als stärker, bis B sich ergibt.

Da aber jede Szene eine Richtung auf das Folgende hat, wird dieser pyramidale Bau häufig in den Durchschnitt einer anschlagenden Welle umgeändert, mit lang aufsteigender Linie und schnellem Absturz: Beginn, Steigerung, Schlussergebnis.

Je nach der Zahl der auftretenden Personen erhalten die Szenen verschiedene Bestimmung und verschiedene Einrichtung.

Die Monologe geben dem Helden der modernen Bühne Gelegenheit, in vollkommener Unabhängigkeit von einem beobachtenden Chor sein geheimes Empfinden und Wollen dem Publikum bekannt zu machen. Man sollte meinen, daß solche Vertrautenstellung dem Hörer sehr willkommen sein müßte, und doch ist dies oft nicht der Fall. So sehr ist der Kampf und die Einwirkung des einen Menschen auf den andern Zweck des Dramas, daß jede Isolierung des Einzelnen einer gewissen Entschuldigung bedarf. Nur wo ein reiches inneres Leben im Zusammenspiel längere Zeit gedeckt war, erträgt der Hörer die geheimen Offenbarungen desselben. Aber schon da, wo kunsts volles Intrigenspiel das Publikum zum Vertrauten machen will, liegt diesem wenig an dem stillen Aussprechen eines Einzelnen, es holt sich lieber selbst den Zusammenhang und die Gegensätze der Charaktere aus einem Dialoge heraus. Die

Monologe haben Ähnlichkeit mit den antiken Pathoszenen, sind aber bei den zahlreichen Gelegenheiten, welche unsere Bühne den Charakteren darbietet ihr Inneres darzulegen, und bei der veränderten Ausgabe dramatischer Wirkungen durch die Schauspielkunst keine notwendige Zugabe neuerer Dramen.

Da die Monologe einen Ruhepunkt in der laufenden Handlung darstellen und den Sprechenden in bedeutsamer Weise dem Hörer gegenüberstellen, so bedürfen sie vor sich eine bereits erregte Spannung, einen Einschnitt der Handlung auf einer oder beiden Seiten. Aber ob sie einen Akt eröffnen oder schließen, oder zwischen zwei bewegte Szenen gestellt sind, immer müssen sie dramatischen Bau haben. Satz, Gegensatz, Ergebnis; und zwar ein Schlussergebnis, das für die Handlung selbst Bedeutung gewinnt. Man vergleiche die beiden Monologe Hamlets in der steigenden Handlung. Der zweite berühmte Monolog „Sein oder Nichtsein“ ist eine tiefsinnige Offenbarung der Seele Hamlets, aber für die Handlung selbst insofern keine Förderung, als er kein neues Wollen des Helden einleitet, sondern durch Darlegung der innern Kämpfe eine Erklärung des Zauderns gibt. Der vorhergehende Monolog dagegen, ein Meisterstück von dramatischer Bewegung, auch er der Ausklang einer Szene, hat zur Grundlage einen einfachen Beschluß. Hamlet sagt: 1. Der Schauspieler beweist so großen Ernst bei bloßem Spiel. 2. Ich aber schleiche tatlos bei dem furchtbarsten Ernst. 3. Uns Werk! auch ich will ein Spiel veranstalten, um für ernste That Entscheidung zu gewinnen. — In diesem letzten Satze ist zugleich das Ergebnis der ganzen vorhergehenden Szene zusammengefaßt, die Folgen, welche die Unterhaltung mit den Schauspielern auf den Charakter des Helden und den Verlauf des Stückes ausübt.

Gelungene Monologe sind allerdings Lieblinge des Publikums geworden. In den Dramen Schillers und Goethes werden sie von dem heranwachsenden Geschlecht gern vorgez-

tragen. Lessing hätte, auch wenn er mehr als den Nathan in unsern Jamben geschrieben hätte, schwerlich diese Art von dramatischen Wirkungen gesucht.

Am nächsten den Monologen stehen die Botenberichte unserer Bühne; wie jene das lyrische, so vertreten sie das epische Element. Von ihnen ist bereits früher gesprochen. Da sie die Aufgabe haben, eine zugunsten ihrer Aufnahme bereits erregte Spannung zu lösen, so muß die Wirkung, welche sie in den Gegenspielern des Vortragenden oder vielleicht gar in ihm selbst hervorbringen, sehr sichtbar werden; einen längeren Vortrag muß gesteigertes Gegenspiel begleiten und unterbrechen, allerdings ohne ihn zu überwachsen. Schiller, der Botenberichte sehr liebt, gibt Beispiele in Menge, sowohl zur Lehre als zur Warnung. Der Wallenstein allein enthält eine ganze Auswahl derselben. In den schönen Musterstücken: „Es gibt im Menschenleben“ und „Wir standen keines Überfalls gewärtig“ hat der Dichter zugleich die höchste dramatische Spannung an die epischen Stellen geknüpft. Das Inspirierte und Seherhafte Wallensteins kommt an keiner Stelle so mächtig zu Tage als in seiner Erzählung. Im Botenberichte des Schweden aber steht das stumme Spiel der todwunden Thetis in dem stärksten Gegensatz zu Haltung und Vortrag des teilnehmenden Fremdlings. Daneben hat dies Drama aber andere Beschreibungen, z. B. den böhmischen Becher, das Zimmer des Sterndeuters, deren starke Kürzung oder Entfernung bei der Aufführung wohlthut.

Der wichtigste Teil der dramatischen Handlung verläuft in den Dialogszenen, zunächst im Zwiegespräch. Der Inhalt dieser Szenen: Satz und Gegensatz, Empfindung gegen Empfindung, Wille gegen Wille, hat bei uns, abweichend von der einförmigen, antiken Weise, die mannigfaltigste Ausbildung gefunden. Der Zweck aller Dialogszenen ist wieder, aus dem Satz und Gegensatz ein Ergebnis herauszuheben, welches die Handlung weiter treibt. Während das antike Zwiegespräch ein

Streit war, der gewöhnlich keine unmittelbare Einwirkung auf die Seelen der Handelnden ausübte, versteht der moderne Dialog zu bereden, zu beweisen, hinüberzuführen. Die Argumente des Helden und Gegenspielers sind nicht, wie häufig in der griechischen Tragödie, rhetorische Wortgefechte, sondern sie sind aus Charakter und Gemüt der Personen hergeleitet, und genau wird der Hörer unterrichtet, wie weit dieselben wahrhafte Empfindung und Überzeugung aussprechen oder täuschen sollen.

Der Angreifende wird also seine Gründe genau nach der Persönlichkeit des Gegenspielers einrichten oder tief und wahr aus seinem eigenen Wesen heraus schöpfen müssen. Damit aber das Zweckvolle oder Wahre derselben von dem Hörer auch vollständig erfaßt wird, ist auf der Bühne eine bestimmte Richtung von Rede und Antwort notwendig, nicht mit so gewohnheitsmäßigem Verlauf, wie auf der antiken oder altspanischen Bühne, aber doch wesentlich von dem Wege verschieden, welchen wir im wirklichen Leben einschlagen, um jemand zu überzeugen. Dem Charakter auf der Bühne ist die Zeit beschränkt, er hat seine Argumente in einer fortlaufenden Steigerung der Wirkungen vorzutragen, er hat das für seine Stellung Wirksamste auch dem Hörer eindringlich auseinanderzusetzen. In Wirklichkeit mag ein solcher Kampf der Ansichten vielgeteilt, mit zahlreichen Gründen und Gegengründen ausgemacht werden, lange mag der Sieg schwanken, vielleicht ein unbedeutender Nebengrund mag zuletzt den Ausschlag geben; dies ist auf der Bühne in der Regel nicht möglich, weil es nicht wirksam wäre.

Deshalb ist Aufgabe des Dichters, die Gegensätze in wenigen Äußerungen zusammenzufassen, diese mit fortgesetzter Steigerung ihrer inneren Bedeutung auszudrücken. In unseren Dramen schlagen die Gründe des einen gleich Wellen gegen die Seele des andern, zuerst durch den Widerstand gebrochen, dann höher, bis sie vielleicht am Ende über die Widerstandskraft reichen. Es geschieht nach einem uralten Kompositionsgeßez, daß häufig

der dritte solcher Wellenschläge die Entscheidung gibt; dann ist zweimal Satz und Gegensatz vorausgegangen, durch die beiden Stufen ist der Hörer genügend auf die Entscheidung vorbereitet, er hat eine kräftige Einwirkung erhalten, und hat mit Behagen das Gewicht der Gründe mit dem Inhalt des Charakters, auf den sie wirken sollen, vergleichen können. Solche Gesprächsszenen sind auf unserer Bühne seit Lessing mit besonderer Liebe und Schönheit ausgebildet worden. Sie entsprechen sehr der Freude der Deutschen an gründlicher Erörterung einer Angelegenheit. Berühmte Rollen unserer Bühne verdanken ihnen allein ihren Erfolg: Marinelli, Carlos im Clavigo, Wrangel im Wallenstein.

Da der Dichter die Dialogszene so zu arbeiten hat, daß dem Hörer, der Fortschritt, den dieselbe für die Handlung bewirkt, eindringlich wird, muß auch die Technik dieser Szenen, je nach der Stellung, in welcher sie die Beteiligten finden und verlassen, verschieden sein.

Am einfachsten wird die Sache, wenn der Eindringende den Angegriffenen überwindet; dann findet ein- oder zweimalige Annäherung und Trennung statt bis zum Siege des einen, oder, wenn der Angegriffene biegsamer ist, ein allmähliches Herüberziehen.

Eine Szene solcher Beredung von einfachem Bau ist der Dialog im Anfang des Brutus und Cassius. Cassius drängt, Brutus gibt seiner Forderung nach: der Dialog hat eine kurze Einleitung, drei Theile und Schluß, der mittlere Teil ist von besonderer Schönheit und großer Ausführung. Einleitung, Cassius: Ihr seid unfreundlich gegen mich. Brutus: Nicht aus Kälte. Die Theile, Cassius: 1. Man hofft auf euch (lebendig unterbrochen durch die Versicherung, daß Brutus ihm trauen könne, und durch Rufe von außen, welche die Aufmerksamkeit auf Cäsar leiten). — 2. Was ist Cäsar mehr als wir? — 3. Unser Wille kann uns befreien. — Schluß, Brutus: Ich will's überlegen.

Wenn aber die Sprechenden voneinander scheiden, ohne sich zu vereinigen, so darf doch die Stellung derselben zueinander während der Scene nicht unverändert bleiben. Es ist den Zuhörern unerträglich, solchen Mangel an Fortschritt in der Handlung zu empfinden. Auch in solchem Fall muß die Richtung des einen oder beider gebogen werden, etwa so, daß sie an einer Stelle der Verhandlung scheinbar übereinkommen und nach diesem Punkte der Annäherung sich wieder energisch voneinander abwenden. Die inneren Bewegungen, durch welche diese Veränderung der Stellung bewirkt wird, müssen allerdings sowohl wahr als für das Folgende zweckmäßig sein, nicht unnütze Querzüge, welche einer szenischen Wirkung zu Liebe, ohne Nutzen für Handlung und Charaktere, eingerichtet werden.

Bei ungebundener Rede ist es möglich, zahlreichere Gründe und Gegengründe in das Feld zu führen, die Linien schärfer zu wenden; im ganzen bleibt der Bau, wie er oben mit einer brandenden Welle verglichen wurde: ein allmähliches Hinaufstreiben auf den Höhepunkt, Ergebnis, kurzer Abschluß. So ist die große Streitszene zwischen Egmont und Dranien — wohl der am besten gearbeitete Teil des Dramas — aus vier Teilen zusammengesetzt, vor denen eine Einleitung, nach denen der Schluß steht. Einleitung: Dranien: Die Regentin geht ab. Egmont: Sie geht nicht. Teil 1: Dr. Und wenn ein anderer kommt? Eg. So treibt er's wie der vorige. 2. Dr. Er wird diesmal unsere Häupter fassen. Eg. Das ist unmöglich. 3. Dr. Alba ist unterwegs. Gehen wir in unsere Provinz. Eg. Dann sind wir Rebellen. Hier der Umschwung, von jetzt wird Egmont der Angreifende. 4. Eg. Du handelst unverantwortlich. Dr. Nur vorsichtig. Schluß: Dr. Ich gehe und betraure dich als verloren. Die letzte Vereinigung der Streitenden in einer gemüthlichen Stimmung bildet einen guten Gegensatz zu der vorausgegangenen Heftigkeit Egmonts.

Besondere Bedeutung haben in dem neueren Drama die Szenen zwischen zwei Menschen erhalten, in denen die Charaktere sehr entschieden einer Meinung zu sein pflegen, die Liebeszenen. Sie sind nicht durch Tagesgeschmack oder vorübergehende Weichlichkeit der Dichter und Hörer entstanden, sondern durch einen uralten Gemütszug der Germanen. Seit frühester Zeit ist der deutschen Dichtung die Liebeswerbung, die Annäherung des jungen Helden an die Jungfrau, besonders reizvoll gewesen. Es war die herrschende poetische Neigung des Volkes, die Beziehungen der Liebenden vor der Vermählung mit einer Würde und einem Adel zu umgeben, von welchen die antike Welt nichts wußte. Nach keiner Richtung hat sich der Gegensatz der Deutschen zu den Völkern des Altertums schärfer ausgeprägt, durch die gesamte Kunst des Mittelalters bis zur Gegenwart geht dieser bedeutsame Zug. Auch in dem ernstesten Drama macht er sich mit hoher Berechtigung geltend. Das holdeste und lieblichste Verhältnis der Erde wird mit dem Finstern und Schrecklichen in Verbindung gebracht, als ergänzender Gegensatz, zur höchsten Steigerung der tragischen Wirkungen.

Für den arbeitenden Dichter freilich sind diese Szenen nicht der bequemste Teil seines Schaffens, und nicht jedem will es damit gelingen. Es ist nicht ohne Nutzen, die größten Liebeszenen, welche wir haben, miteinander zu vergleichen, die drei Szenen des Romeo auf dem Maskenfeste und beim Balkon vor und nach der Brautnacht, und die Szene Gretchens im Garten. In der ersten Romeo'szene hat der Dichter der Kunst des Darstellers die höchste Aufgabe gestellt, in ihr ist die Sprache der beginnenden Leidenschaft wundervoll abgebrochen und kurz, hinter dem artigen Redespiel, das zu Shakespeares Zeit der guten Gesellschaft geläufig war, scheint das aufglühende Gefühl nur wie in Blitzen durch. Wohl empfand der Dichter, wie sehr darauf ein vollerer Ausdruck not tue. Die erste Balconszene ist

immer für ein Meisterstück der Dichtkunst gehalten worden, aber wenn man die hohen Schönheiten ihrer Verse zergliedert, wird man vielleicht überrascht sein, wie wortreich und unumschränkt genießend die Seelen der Liebenden schon mit ihrem leidenschaftlichen Gefühl zu spielen wissen. Schöne Worte, zierliche Vergleiche sind so gehäuft, daß wir zuweilen die Kunst als künstlich empfinden. Für die dritte, die Morgenszene, ist die Idee alter Minne- und Volkslieder — „der Wächterlieder“ — in reizender Weise verwertet.

Auch Goethe hat in seiner schönsten Liebeszene volkstümliche Erinnerungen poetisch verwertet: er hat die Liebeserklärung in seiner Weise aus kleinen epischen und lyrischen Momenten zusammengefaßt, die er — doch nicht ganz günstig für eine große Wirkung — durch den schneidenden Gegensatz Martha und Mephisto unterbricht. Auch der Umstand erinnert an den großen lyrischen Dichter, daß Faust darin zurücktritt und die Szenen nicht viel anderes sind als Selbstgespräche Gretchens. Aber jedes der drei kleinen Stücke, aus denen sich das Bild zusammensetzt, ist von wunderbarer Schönheit.

Dem schwungvollen Schiller wollte es dagegen in seiner Jambenzeit mit diesen Szenen nicht mehr recht gelingen. Am besten noch in der Braut von Messina. Aber im Tell ist die Szene zwischen Rudenz und Bertha ohne Leben, und selbst im Wallenstein, wo sie durchaus notwendig war, hat er ihr durch die Anwesenheit der Gräfin Terzky einen Dämpfer aufgesetzt, Thekla muß den Geliebten vom Heerlager und von dem Astrologenzimmer unterhalten, bis sie endlich in kurzem Alleinsein die bedeutsame Warnung aussprechen kann.

Die glänzenden Beispiele Shakespeares und Goethes zeigen auch die Gefahr dieser Szenen, es wird noch davon gesprochen. Da das Ausstönen lyrischer Empfindungen auf der Bühne trotz aller Dichterkunst bei längerer Ausdehnung den Hörer zuweilen ermüdet, so wird die lohnende Aufgabe des dramatischen

Dichters, ein kleines Ereigniß zu erfinden, in welchem das heiße Gefühl des liebenden Paares sich bei gemeinsamer Theilnahme an einem Moment der Handlung ausdrücken kann, er erhält dadurch die dramatische Schnur, an welcher er seine Perlen aufreißt. Das süße Liebesgeplauder, welches sich Selbstzweck ist, wird er mit Recht scheuen, und wo es unvermeidlich wird, durch Schönheit der Poesie ersetzen, was er solchen Szenen als gewissenhafter Mann an Ausdehnung nehmen muß.

Der Eintritt einer dritten Person in den Dialog gibt demselben einen anderen Charakter. Wie das Bühnenbild durch den dritten Mann einen Mittelpunkt und eine Gruppenaufstellung bekommt, so wird auch für den Inhalt der Dritte oft der Vermittler oder Richter, welchem zwei Parteien ihre Gründe an das Herz legen. Die Gründe beider Parteien werden in solchem Falle zugleich für ihn nach seinem Wesen eingerichtet und erhalten schon dadurch etwas Bewußtes, weniger Unmittelbares. Der Lauf der Szene wird langsamer, zwischen Rede und Gegenrede tritt ein Urtheil ein, welches sich ebenfalls dem Hörer bedeutsam darstellen muß.

Oder der dritte Schauspieler ist selbst Partei und Bundesgenosse einer Seite. In diesem Fall werden die Äußerungen der einen Partei schneller, bewegter herausbrechen müssen, weil dem aufnehmenden Hörer größere Anspannung der Aufmerksamkeit zugemutet wird, indem er Wesen und Inhalt zweier Persönlichkeiten in die eine Waagschale zu stellen hat.

Der dritte, seltene Fall endlich ist, daß jeder der drei Charaktere seinen Willen gegen den der beiden andern stellen will. Solche Szenen werden als ein Ausklingen einer gelösten Spannung zuweilen verwendbar, sie haben nur ein kurzes Resultat zu ziehen, denn die drei Sprechenden halten dann in der That Monologe. So die Szenen mit Margareta in Richard III., wo der eine Charakter die Melodie, die beiden andern Parteien in Kontrasten die Begleitung geben. Szenen solches Dreispiels

werden aber in größerer Ausführung fast nur dann Bedeutung gewinnen, wenn wenigstens der eine in verstelltem Spiel auf den Standpunkt eines anderen übergeht.

Szenen, welche mehr als drei Personen zu tätiger Teilnahme an der Handlung versammeln, die sogenannten Ensemble-szenen, sind ein unentbehrlicher Bestandteil unseres Dramas geworden. Sie waren der alten Tragödie unbekannt, ein Teil ihrer Leistungen wurde durch die Verbindung der Solospieler mit dem Chor ersetzt. Sie umschließen in dem Drama der Neuzeit nicht vorzugsweise die höchsten tragischen Wirkungen, obgleich ein großer Teil der lebendigsten Aktionen in ihnen ausgeführt wird. Denn es ist eine nicht genug beachtete Wahrheit, daß weniger spannt und fesselt, was aus Vielen entsteht, als was aus der Seele der Hauptgestalten lebendig wird. Die Teilnahme an dem dramatischen Leben der Nebenpersonen ist geringer und das Verweilen mehrerer Beteiligten auf der Bühne mag leicht das Auge zerstreuen, die Schaulust mehr als nützlich erregen. Im ganzen ist das Wesen dieser Szenen, daß sie bei guter Führung durch den Dichter lebhaft beschäftigen und eine durch die Haupthelden erregte Spannung lösen, oder daß sie helfen eine solche Spannung in der Seele der Hauptgestalten hervorzurufen. Sie haben deshalb vorzugsweise den Charakter vorbereitender oder abschließender Szenen.

Es bedarf kaum der Erwähnung, daß ihre Eigentümlichkeit nicht jederzeit hervortritt, wenn mehr als drei Spieler auf der Bühne sind. Denn auch, wo wenige Hauptrollen allein oder fast ausschließlich die Handlung darstellen, mögen Nebenfiguren in ziemlicher Anzahl wünschenswert sein. Leicht mag eine Ratsversammlung, eine Prunkszene viele Schauspieler auf der Bühne versammeln, ohne daß diese sich bis zu tätigem Anteil erheben.

Die erste Vorschrift für den Bau der Ensemble-szenen ist: sämtliche Personen charakteristisch und förderlich für die Hand-

lung zu beschäftigen. Sie sind wie eine geladene Gesellschaft, für deren geistige Thätigkeit der Dichter als unsichtbarer Wirt unablässig besorgt sein muß. Er muß beim Fortführen der Handlung genau die Wirkung empfinden, welche die einzelnen Vorgänge, Reden und Gegenreden auf jeden der Beteiligten ausüben.

Es ist klar, daß eine Person in Gegenwart anderer auf der Bühne nicht aussprechen darf, was diese nicht hören sollen, die herkömmliche Aushilfe des Beiseitesprechens darf nur in dringenden Fällen und für wenige Worte benutzt werden. Aber eine größere Schwierigkeit liegt darin, daß auch nicht leicht eine Rolle etwas aussprechen darf, worauf eine andere der anwesenden Personen eine Antwort geben müßte, welche ihrem Charakter nach notwendig, für die Handlung aber unnütz und verzögernd wäre. Es gehört eine unumschränkte Herrschaft des Dichters über seine Helden dazu und lebhaftes Anschauen des Bühnenbildes, um allen Mitspielern einer menschenreichen Szene gerecht zu werden. Denn jede einzelne Rolle wirkt auf Stimmung und Haltung der übrigen und trägt ihrerseits dazu bei, das unbefangene Aussprechen der anderen zu beschränken. Es wird daher in solchen Szenen sich die Kunst des Dichters vorzugsweise darin zeigen, durch scharfe, kleine Striche die Charaktere voneinander abzuheben. Und es ist wohl zu beachten, daß die angemessene Beschäftigung der versammelten Personen durch die Beschaffenheit unserer Bühne erschwert wird, welche in ihren Kulissen die Darsteller wie in einem Saale zusammenschließt und, wenn der Dichter nicht, was zuweilen unmöglich ist, bestimmte Vorkehrungen trifft, die Abtrennung Einzelner schwierig macht.

Ferner aber: Je zahlreicher die Mitspieler in die Szene geladen sind, desto weniger Raum wird gewöhnlich der einzelne behalten, sich in seiner Eigenart zu äußern. Der Dichter wird also zu vermeiden haben, daß der betreffende Teil der Hand-

lung nicht durch die größere Anzahl der Teilnehmer zerstückt wird und in kurzen Wellen eintönig dahinfließt; und wie er die Personen in Gruppen ordnet, wird er auch die Handlung der Szene so einrichten, daß die Bewegung der Nebenspieler nicht die Bewegung der Hauptpersonen übermäßig beengt. Deshalb gilt der Grundsatz: je größer die Zahl der Teilnehmer an einer Szene, desto kräftiger gegliedert muß der Bau derselben sein. Die Haupttheile müssen dann um so mächtiger hervortreten, bald die einzelnen führenden Stimmen sich von der Mehrzahl abheben, bald das Zusammenwirken der Gesamtheit im Vordergrund stehen.

Da bei größerer Anzahl von Spielenden der einzelne leicht gedeckt wird, so sind diejenigen Stellen der Ensembleszenen besonders schwierig, in denen die Wirkung dargestellt wird, welche das Verhandelte auf die einzelnen Beteiligten hat. Wo in diesem Fall ein kurzes hingeworfenes Wort nicht genügt, die Zuhörer zu unterrichten, ist eine Erfindung nötig, welche den einzelnen zwanglos von der Gruppe löst und in den Vordergrund stellt. Es ist ganz untunlich, in solchem Falle die dramatische Bewegung der Mehrzahl plötzlich zu unterbrechen und die übrigen zu stummen und tatlosen Zuschauern der geheimen Offenbarungen einzelner zu machen.

Je rascher die Handlung im Zusammenspiel fortläuft, desto schwerer wird solches Isolieren der einzelnen. Hat die Handlung aber eine gewisse Wucht und Höhe erreicht, so wird es der größten Kunst nicht immer möglich, einem Hauptschauspieler Raum zu wünschenswerter Darlegung seiner innersten Stimmung zu geben. Und deshalb gilt für diese Szenen das dritte Gesetz. Der Dichter wird seine Personen nicht alles sagen lassen, was für sie bezeichnend und für ihre Rolle an sich nötig wäre. Denn hier besteht ein innerer Gegensatz zwischen dem Erfordernis der einzelnen Rolle und dem Vorteil des Ganzen. Jede Person auf der Bühne fordert für sich Beteiligung am Fortgange der

Handlung, soweit dies ihre gesellschaftliche Stellung zu den anderen Charakteren der Szene erlaubt. Der Dichter aber kommt in die Lage, ihr diesen Anteil beschränken zu müssen. Auch Haupthelden müssen häufig mit stummem Spiel begleiten, wo ihnen im wirklichen Leben das Dreinsprechen geboten sein würde. Dem Schauspieler dagegen ist langes Schweigen peinlich, der Nebenspieler ermattet und sinkt zum Statisten herab, der Hauptspieler fühlt lebhaft das Unrecht, welches seiner Rolle geschieht, weit weniger die höhere Nothwendigkeit. Es genügt für die richtige Gesamtwirkung nicht immer, daß der Dichter auf die Bewegung der nicht gerade im Vordergrund stehenden Rollen achtet und durch wenige Worte oder durch eine nicht ruhmlose Beschäftigung dem Darsteller Richtung für sein stummes Spiel und Übergänge zu den Stellen, wo er wieder eingreifen darf, gewährt. Es gibt äußerste Fälle, wo auf der Szene dasselbe gilt, was bei großen Gemälden gestattet wird, welche zahlreiche Gestalten in starker Bewegung und Verschlingung zeigen. Wie dort der Schwung der Hauptlinien so wichtig ist, daß ihm einmal die richtige Verkürzung eines Armes und Fußes geopfert werden muß, so wird auch in der starken Strömung einer menschenreichen Szene die für den einzelnen Charakter nötige Darstellung aufgegeben werden müssen, aus Rücksicht auf Verlauf und Gesamtwirkung der Szene. Damit der Dichter dergleichen gebotene Fehler aber schön vermeiden könne, wird ihm die Empfindung lebhaft sein müssen, daß es an sich Fehler sind.

Es gereicht dem Stücke tatsächlich zum Nutzen, die Zahl der Mitspieler so viel als irgend möglich zu beschränken. Jede Rolle mehr erschwert die Besetzung, macht bei Krankheit oder Abgang eines Schauspielers die Wiederholung des Stückes unbequem. Schon diese äußere Rücksicht wird den Dichter bestimmen, bei Ensemblestücken wohl zu überlegen, welche Gestalten ihm unumgänglich notwendig seien. Dazu kommt

ein innerer Grund: je größer die Zahl der tätigen Nebenpersonen in einer Szene ist, desto mehr Zeit nimmt sie in Anspruch.

Die Ensembleszenen sind allerdings eine wesentliche Hilfe, dem Stück Farbe und Glanz zu geben. Sie werden ungern bei einem geschichtlichen Stoffe entbehrt werden. Aber sie werden auch in solchem Stück mit Maß verwendet werden müssen, weil sie mehr als andere den Erfolg von dem Geschick des Regisseurs abhängig machen, und weil in ihnen die ausgeführte Darstellung des innern Lebens der Hauptfiguren, eine genaue Schilderung der Seelenvorgänge, welche den höchsten dramatischen Anteil beanspruchen, weit schwieriger ist. Die zweite Hälfte des Stückes wird sie am lebhaftesten heischen, weil in ihr die Tätigkeit der Gegenspieler mächtiger hervortritt, aber nur dann ohne Schaden vertragen, wenn in diesem Abschnitt der Handlung die warme Teilnahme des Zuschauers an den Hauptcharakteren bereits unerschütterlich festgestellt war. Auch hier wird der Dichter sich hüten, das innere Leben der Haupthelden für längere Zeit zu decken.

Eine der schönsten Ensembleszenen Shakespeares ist die Bankettszene auf der Galeere des Pompejus in Antonius und Kleopatra; sie enthält keinen Hauptteil der Handlung und ist, was bei Shakespeare in den tragischen Teilen seiner Handlung nicht häufig ist, wesentlich Situationszene. Sie hat aber eine gewisse Bedeutung, weil sie am Schluß des zweiten Aktes, also an einer Stelle steht, welche eine Auszeichnung fordert, zumal in diesem Stück, in welchem die vorhergehenden politischen Auseinandersetzungen ein buntes und belebtes Bild sehr wünschenswert machten. Die Fülle der kleinen charakterisierenden Züge, welche in dieser Szene vereinigt sind, das knappe Zusammenfassen derselben, vor allem aber die technische Anordnung sind bewunderungswürdig. Die Szene wird eingeleitet durch eine kurze Unterredung der Diener, wie sie bei Shakespeare

nicht selten ist, um das Aufstellen der Tische und Geräte auf seiner Bühne zu vermitteln. Die Szene selbst ist dreiteilig. Der erste Teil stellt das übermütige Geplauder der versöhnten Triumvirn und die Pedanterie des trunkenen Schwachkopfes Lepidus dar, auf den schon die Diener hingewiesen haben; der zweite in furchtbarem Gegensatz die heimliche Unterredung des Pompejus und Mänas; der dritte, durch das Hinaustragen des trunkenen Lepidus eingeleitet, die Steigerung des wüsten Bacchanals und die überhandnehmende Trunkenheit. Die Verbindung der drei Theile, wie Mänas den Pompejus zur Seite zieht, wie Pompejus wieder an der Person des Lepidus anknüpfend das Gelage fortsetzt, ist sehr beachtenswert. Kein Wort in der ganzen Szene ist unnütz und bedeutungslos, der Dichter empfindet in jedem Augenblick die Lage der einzelnen Gestalten, auch der Nebenfiguren, jede greift fördernd in den Verlauf ein, für den Regisseur wie für die Rollen ist das Ganze meisterhaft zurecht gemacht. Von dem ersten Bericht des Antonius über den Nil, durch welchen das Bild der Kleopatra auch in diese Szene hineingetragen wird, und dem einfältigen Dreinreden des Lepidus: — „Ihr habt seltsame Schlangen dort“ — durch welches ein Eindruck in die Seelen der Zuhörer geworfen wird, welcher auf den Schlangentod der Kleopatra vorbereitet, bis zu den letzten Worten des Antonius: „Gut, geht die Hand, Herr,“ in denen der Berauschte unwillkürlich die Überlegenheit des Cäsar Augustus anerkennt, und bis zu den folgenden trunkenen Reden des Pompejus und Enobarbus gleicht alles feingiselter Arbeit an fest zusammengefügtten Metallgliedern.

Belehrend ist der Vergleich dieser Szene mit dem Schluß des Bankettaktes in den Piccolomini. Die innere Ähnlichkeit ist so groß, daß man die Meinung erhalten muß, Schiller habe die Shakespearische Ausführung vor Augen gehabt. Auch hier ist eine Dichterkraft zu bewundern, welche eine große Anzahl

von Gestalten mit unumschränkter Sicherheit zu leiten weiß, auch hier ein großer Reichthum von bedeutenden Momenten und kräftige Steigerung im Bau. Aber was für Schiller bezeichnend ist, diese Momente sind zum Theil episodischer Natur, das Ganze breiter und größer angelegt. Dies letzte freilich mit Berechtigung. Denn die Szene steht nicht am Ende des zweiten, sondern am Ende des vierten Aktes, und sie enthält einen wesentlichen Theil der Handlung, die Erlangung der verhängnisvollen Unterschrift, sie würde also, auch wenn das Bankett nicht den gesamten vierten Akt füllte, eine größere Anlage gehabt haben. Ihre Unordnung ist genau wie bei Shakespeare.*) Zuerst eine einleitende Unterredung der Diener, welche aber zu unverhältnismäßiger Breite ausgesponnen ist; die Beschreibung des Pokals hat kein Recht uns zu beschäftigen, weil der Becher selbst mit dem Stück weiter nichts zu tun hat und die zahlreichen Seitenlichter, welche aus dieser Beschreibung auf die Gesamtlage fallen, nicht mehr stark genug sind. Dann eine ebenfalls dreitheilige Handlung, erstens: Bemühung Terzky's, von Neben-

*) Der Akt ist zweiteilig. Der erste vorbereitende Theil enthält drei kurze dramatische Bestandtheile: den Eintritt des Mar, die Vorlegung der gefälschten Urkunde durch die Intriganten, den Anschluß Buttlers an sie. Von da beginnt, ebenfalls durch Unterredung der Diener eingeleitet, der große Schluß. Die zehenden Generale darf man nicht den ganzen Akt in dem Mittel- und Hintergrund der Bühne sehen, die Bühne zeigt besser ein Vorzimmer des Bankettsaals durch Pfeiler und Hinterwand von diesem getrennt, so daß man die Gesellschaft bis zu ihrem Eintritt am Schluß nur undeutlich erblickt, und nur einzelne bequeme Rufe und Bewegungen der Gruppen aufnimmt. Schiller war im Wallenstein noch ein sorgloser Regisseur, von da ab tat er mehr für die szenische Anordnung. Zu den Besonderheiten der scharfen Zeichnung in dieser schönen Szene gehört die teilnahmlose Versunkenheit des Mar, — sie ist von Kleist im Prinz von Homburg wunderlicher wiederholt worden. Nicht durch Schweigen kennzeichnet Shakespeare die Träumenden, sondern durch zerstreute und tiefsinnige Reden.

figuren die Unterschrift zu erhalten, zweitens: im scharfen Gegensatz dazu das kurze Gespräch der Piccolomini, drittens: die Entscheidung als Streit des trunkenen Illo mit Max. Auch hier ist der Verband der einzelnen Szenenteile sorgfältig. Oktavio führt durch das vorsichtige Ausforschen Buttlers leise die Aufmerksamkeit aus der bewegten Gruppe der Generale heraus auf seinen Sohn, durch das Suchen des fehlenden Namens wird die volle Aufmerksamkeit auf Max geleitet; worauf der trunkene Illo sich wieder zuerst sehr bedeutsam an Oktavio wendet, bevor er mit Max zusammenstößt. Die Verbindung und Lösung der einzelnen Gruppen, das Herausheben der Piccolomini, die Handlung des Höhepunktes, das bewegte Zwischenspiel der Nebenfiguren bis zu dem kräftigen kurzen Schluß sind sehr schön.

Wir besitzen außerdem noch zwei mächtige Massenszenen von Schiller, die größten aus der großen Zeit unserer Dichtkunst: die Rütli- und den ersten Akt des Demetrius. Beide sind Muster, welche der angehende Dramatiker nicht nachahmen, aber in ihrer hohen Schönheit sorgfältig beachten soll. Was man auch gegen den dramatischen Bau des Tell sagen muß, auf einzelnen Szenen ruht ein Zauber, der immer aufs neue zur Bewunderung hinreißt. Auch in der Rütli- und dem ersten Akt des Demetrius ist die dramatische Bewegung eine verhältnismäßig gehaltene, die Ausführung breit, prächtig, voll schöner Lokalfarbe. Zuerst gibt eine Einleitung die Stimmung. Sie besteht aus drei Teilen: Ankunft der Unterwaldner, Unterredung Melchthals und Stauffachers, Begrüßung der Schwyzer. Man beachte wohl, daß der Dichter vermieden hat, durch dreimalige Betonung des Eintritts der drei Kantone zu ermüden. Zwei Hauptgestalten heben sich hier kräftig von den Nebenfiguren ab und bilden für die Einleitung einen kleinen Höhepunkt, die Zerrissenheit durch mehrere gleichschwebende Momente wird verhindert. Mit dem Eintritt der Urner, welcher durch ihr

Horn, das Herabsteigen vom Berge und die Reden der Anwesenden hinreichend betont ist, beginnt sogleich die Handlung.

Diese Handlung läuft fünfgetheilt fort. Erstens Einrichtung der Tagsatzung mit kurzen Reden und kräftiger Beteiligung der Nebenspieler. Darauf Stauffachers großartige Darstellung vom Wesen und Zweck des Bündnisses. Nach diesem mächtigen Hervortreten des Einzelnen drittens bewegter Streit der Ansichten und Parteien über die Stellung des Bundes zum Kaiser, viertens hohe Steigerung der Gegensätze bis zum ausbrechenden Streit über die Mittel, sich von der Gewaltherrschaft der Bögte zu lösen, und Abstimmung über die Beschlüsse. Endlich fünftens der feierliche Schwur. Und nach solchem Abschluß der Handlung ein Ausklingen der Stimmung, welches seine Klangfarbe von der umgebenden Natur und der aufgehenden Sonne erhält. Bei dieser reichen Gliederung ist die Schönheit in den Verhältnissen der einzelnen Teile besonders anziehend. Der Mittelpunkt dieser ganzen Gruppe von dramatischen Momenten, Stauffachers Vortrag, tritt als Höhepunkt heraus. Darauf als Abstieg die unruhige Bewegung in den Massen, die eintretende Befriedigung und der hohe Aufschwung! Nicht weniger schön ist die Behandlung der zahlreichen Nebenfiguren, das selbständige Eingreifen der einzelnen kleinen Rollen; welche in ihrer Bedeutung für die Szene mit einer gewissen republikanischen Gleichberechtigung nebeneinander stehen.

Das größte Muster für Staatsaktionen ist die prachtvolle Eröffnungsszene des Demetrius, der polnische Reichstag. Der Stoff dieses Dramas machte die Mitteilung vieler Voraussetzungen nötig, die seltsamen Schicksale des Knaben Demetrius erforderten außerdem eine starke Anwendung besonderer Farben, um die fremdartige Welt poetisch nahe zu bringen. Schiller machte mit der ihm eigenen kühnen Hoheit die epische Erzählung zum Mittelpunkt einer reich ausgestatteten Schauphase und umgab den langen Bericht des Einzelnen mit leidenschaftlicher

Bewegung der Massen. Auf eine kurze Einleitung folgt mit dem Eintritt des Demetrius die vierteilige Szene: 1. die Erzählung des Demetrius; 2. die kurz zusammenfassende Wiederholung derselben durch den Erzbischof und die ersten Wellen, welche dadurch in der Versammlung aufgeregt werden; 3. die Bitte des Demetrius um Unterstützung und die Steigerung der Bewegung; 4. die Gegensprache und der Einspruch des Sapieha. Die Szene endigt mit Tumult und plötzlichem Abbruch. Durch ein kleines dramatisches Moment wird sie mit dem darauf folgenden Zwiegespräch zwischen dem König und Demetrius verbunden. Die Bewegungen der Nebenpersonen sind kurz und heftig, der Stimmführer wenige, außer Demetrius ist nur der eine Widerspruch Erhebende kräftig von der Masse abgehoben. Man empfindet und erfährt, daß die Masse schon vorher gestimmt ist, die Erzählung des Demetrius bildet in ihrer schmuckvollen Ausführung den Hauptteil der Szene, wie dem ersten Akt geziemte.

Goethe hat uns, wenn man von den kurzen Szenen im Götz absteht, keine Massenszenen von großer dramatischer Wirkung hinterlassen. Den Volksszenen im Egmont fehlt zu sehr kräftige Bewegung, der schöne Spaziergang im Faust ist aus kleinen dramatischen Bildern zusammengefügt, die Studentenszene in Auerbachs Keller beabsichtigt keine tragische Wirkung und hat für den Darsteller des Faust den Übelstand, daß sie ihn müßig und unbeschäftigt auf der Bühne läßt.

Besondere Unterstützung durch den Regisseur fordern die Aktionszenen, in denen größere Massen wirken. Wenn auch unsere Bühnen in dem Chorpersonal der Oper eine ziemliche Anzahl von Mitspielern bereit haben und diese Helfer noch durch Statisten zu verstärken gewöhnt sind, so ist doch die Zahl der Personen, welche auf der Bühne versammelt werden können, oft verschwindend klein gegen die Menschenmenge, welche im wirklichen Leben an einer Volksszene, an einem Gefecht, an

einem großen Aufruhr teilnehmen. Leicht empfindet deshalb der Zuschauer vor den eingeführten Haufen die Leere und Dürftigkeit. Auch hier stört, daß das moderne Theater wenig geeignet zur Aufstellung größerer Massen ist. Nun ist allerdings die äußerliche Anordnung solcher Szenen zum großen Teil in den Händen des Regisseurs; aber der Dichter hat die Aufgabe ihm leicht zu machen, daß er durch seine Kunst den Schein belebter Menschenmenge hervorbringe.

Schon Einzug und Abgang einer größeren Anzahl von Personen nimmt Zeit in Anspruch und zerstreut die Aufmerksamkeit, diese muß also durch spannende kleine Erfindungen und durch die Verteilung der Masse in Gruppen zusammengehalten werden.

Der Bühnenraum muß so eingerichtet sein, daß die verhältnismäßig geringe Zahl der wirklich vorhandenen Spieler nicht übersehen werden kann, durch Versatzstücke, gute Perspektiven, ein Aufstellen an den Seiten, welches die Phantasie auf größere unsichtbare Mengen hinleitet, die sich durch Zeichen und Rufe hinter der Szene bemerkbar machen, usw.

Glänzende Schauaufzüge, wie Jffland der Jungfrau von Orleans einrichtete, wird sich der Dichter eines Trauerspiels mit Fug verbitten, die Gelegenheit dazu soviel als möglich vermeiden.

Dagegen sind solche Massenwirkungen, wobei die Menge in lebhafter Bewegung sich tummelt, Volksszenen, große Ratssammlungen, Lagerbilder, Gefechte, zuweilen wünschenswert.

Für Volksszenen ist die schöne Behandlung Shakespeares zum oft nachgeahmten Vorbild geworden: kurze schlagende Reden einzelner Volksfiguren, fast immer in Prosa, unterbrechende und belebende Rufe einer Menge, welche von einzelnen Führern ihre Anregung erhält. Es lassen sich aber durch eine Volksszene auf der Bühne noch andere Wirkungen hervor-

bringen, nicht die höchsten dramatischen, aber doch bedeutende, welche zur Zeit noch wenig von unseren Dichtern verwertet worden sind.

Da wir auch bei Volksszenen den Vers nicht aufgeben sollen, wird schon durch diesen eine andere Behandlung des Haufens geboten, als Shakespeare liebte. Nun ist die Einführung des alten Chors allerdings unmöglich; die Neubelebung, welche Schiller einmal versucht hat, dürfte trotz der Fülle von poetischer Schönheit, welche in den Chören der Braut von Messina entzückt, keine Nachahmung finden; aber zwischen den Hauptspielern und einer größern Anzahl von Nebenfiguren ist noch ein anderes dramatisch bewegtes Zusammenspiel denkbar, welches die Führer sowohl der Menge verbindet als gegenüberstellt. Nicht nur kurze Rufe, auch Reden, welche mehrere Verse umfassen, erhalten durch das Zusammensprechen mehrerer mit eingeübtem Tonfall und Zeitmaß eine gesteigerte Kraft. Der Dichter wird bei derartiger Einführung der Menge in stand gesetzt, ihr einen würdigeren Anteil an der Handlung zu geben, er wird in dem Wechsel zwischen einzelnen Stimmen, dem Dreis oder Vierklang und der Gesamtheit, zwischen helltönendem Tenor und kräftigem Bass zahlreiche Nuancen, Steigerung und Färbung hervorzubringen vermögen. Bei solchem Zusammensprechen größerer Massen hat er darauf zu achten, daß der Sinn der Sätze auch der Wucht und Energie des Ausdrucks wohl entspreche, daß die Worte leicht verständlich und ohne Mißlaut seien, daß sich die einzelnen Satztheile gut voneinander abheben.

Es ist nicht wahr, daß diese Behandlung an Stelle einer mannigfaltigen und naturwahren Bewegung auf der Bühne eine gekünstelte setzt, denn auch die herkömmliche Art und Weise, Volksszenen einzurichten, ist eine überkommene, künstliche, welche den Verlauf nach einem Schema umbildet. Die hier vorgeschlagene Weise ist nur wirkungsvoller. Der Dichter mag bei

ihrer Anwendung seine Kunst verstecken und durch Abwechselung im Gebrauch der mehrstimmigen Rede und Gegenrede Mannigfaltigkeit hervorbringen. Das klangvolle Zusammensprechen eignet sich nicht nur für lebhaftes Wortgefecht und Erörterungen, es ist für jede Stimmung, welche in einer versammelten Menge aufbraust, zu gebrauchen. Auf unseren Bühnen wird bis jetzt das Einüben des Zusammensprechens unverantwortlich vernachlässigt, es ist oft nichts als schwer verständliches Geschrei. Der Dichter wird deshalb wohlthun, in seinen Textbüchern für die Bühne genau die Stimmengruppen zu unterscheiden. Für solche Bezeichnung muß er selbst die Wirkungen deutlich vorausgeföhlt haben.

Die Gefechte sind auf der deutschen Bühne übel berüchtigt und werden von dem vorsichtigen Dichter vermieden. Ursache ist wieder, daß unsere Theater dergleichen schlecht machen. Shakespeare hatte eine unleugbare Vorliebe für kriegerische Bewegungen der Massen, er hat sie auch in seinen späteren Stücken durchaus nicht beschränkt. Und obgleich er selbst gelegentlich mit geringer Achtung von den Mitteln spricht, durch welche Gefechte auf seinem Theater dargestellt wurden, so ist man doch berechtigt anzunehmen, daß er sie sorgfältiger fern gehalten hätte, wenn sie nicht seinen Zuschauern sehr angenehm gewesen wären. Solcher Eindruck war aber bei einem waffenfreudigen Volke, welches alle kriegerischen Leibesübungen noch mit Leidenschaft trieb, nur möglich, wenn bei diesen Szenen eine gewisse Kunst und Technik zutage kam, und wenn das unvermeidliche Konventionelle der Bühne nicht den Eindruck des Kläglichen machte. Szenen, wie das Gefecht des Koriolanus und Aufidius, des Macbeth und Macduff, die Kampfszenen in Richard III. und Julius Cäsar sind so wichtig und bedeutsam, daß man sieht, wie sicher Shakespeare ihren Wirkungen vertraute. In neuer Zeit hat man auf der englischen Bühne diese kriegerischen Effekte wieder mit einem Aufwand von Hilfsmitteln zu erhöhter

Wirkung herausgeputzt und die Zuschauer nur zuviel damit beschäftigt. Wenn in Deutschland immer noch zu wenig dafür geschieht, so darf diese Nachlässigkeit für den Dichter kein Grund werden, sich ängstlich davon fern zu halten. Es sind Hilfswirkungen, die ihm wohl einmal gute Dienste leisten können. Er soll sich selbst ein wenig kümmern, wie dergleichen gut eingerichtet werden kann, und darauf achten, daß die Bühnen ihre Schuldigkeit thun.

4. Kapitel: Die Charaktere.

1. Die Völker und Dichter.

Die Bildung der dramatischen Charaktere bei den Germanen zeigt deutlicher, als der Bau ihrer Handlung, den großen Fortschritt, welchen das Menschengeschlecht seit dem Erscheinen der dramatischen Kunst bei den Griechen gemacht hat. Sowohl die natürliche Anlage unseres Volkes als seine Stellung über den Jahrtausenden einer verschütteten Welt und die dadurch gebotene Ausbildung des geschichtlichen Sinnes erklären diese Verschiedenheit. Seit dem neueren Drama die Aufgabe wurde, durch Poesie und Schauspielkunst auf der Bühne den Schein eines individuellen Lebens bis zur Täuschung genau darzustellen, hat die Schilderung der Charaktere eine Bedeutung für die Kunst gewonnen, welche sie in der alten Welt nicht hatte.

Die poetische Kraft des dramatischen Dichters erweist sich am unmittelbarsten in Erfindung der Charaktere. Beim Aufbau der Handlung, bei der Einrichtung für die Bühne helfen ihm andere Eigenschaften; eine sichere Bildung, ein männlicher Zug in dem eigenen Wesen, gute Schule und Erfahrung; wo aber die Fähigkeit zu scharfer Zeichnung der Charaktere gering ist, wird vielleicht ein bühnengerechtes, nie ein bedeutendes Werk geschaffen werden. Macht dagegen eigenthümliche Erfindung die einzelnen Rollen anziehend, da darf man gute Hoffnung hegen, wenn auch das Zusammenwirken der Gestalten zum Gesamtbilde noch sehr mangelhaft ist. Deshalb ist gerade bei diesem Theile des künstlerischen Schaffens durch Lehre weniger zu helfen, als bei jedem andern. Die Poetik des griechischen Denkers, wie sie uns erhalten ist, enthält über

die Charaktere nur wenige Zeilen. Auch in unserer Zeit vermag die Technik nichts als dürftige Vorschriften aufzustellen, die den Schaffenden nicht einmal wesentlich fördern. Was diese Regeln für die Arbeit geben können, trägt der Dichter im ganzen sicher in sich, und was er nicht hat, vermögen sie nicht zu geben.

Das Charakterisiren des Dichters beruht auf der alten Eigenschaft des Menschen, jedes Lebendige als geschlossene Persönlichkeit zu empfinden, in welcher eine Seele, gleich der des Beobachters, als Bewegendes vorausgesetzt und darüber das Besondere, Eigenartige des fremden Daseins als reizvoll genossen wird. In diesem Drange bildet der Mensch, lange bevor ihm sein poetisches Schaffen zu einer gelehrten Kunst wird, alles, was ihn umgibt, in Persönlichkeiten um, denen er mit geschäftiger Einbildungskraft viel von dem eigenen menschlichen Wesen verleiht. Aus Donner und Blitz wird ihm eine Göttergestalt, welche auf dem Streitwagen über dem hohlen Himmelsboden daher fährt, den feurigen Speer schleudernd; die Wolken wandeln sich in Himmelskühe und Schafe, aus welchen eine göttliche Gestalt die Himmelsmilch auf die Erde schüttet. Auch die Geschöpfe, welche neben dem Menschen die Erde bewohnen, empfindet er als menschenähnliche Persönlichkeiten, so den Bären, Wolf, Fuchs. Ebenso legt noch jeder von uns dem Hund, der Katzen Vorstellungen und Empfindungen unter, welche uns geläufig sind, und nur weil uns solches Auffassen des Fremdartigen durchaus Bedürfnis und Vergnügen ist, werden uns die Tiere so heimisch. Unablässig äußert sich derselbe Personen bildende Trieb. Auch im Verkehr mit Menschen, alltäglich, bei jeder ersten Bekanntschaft eines Fremden, formen wir aus den wenigen Lebensäußerungen, die uns von ihm zugehen, aus einzelnen Worten, dem Ton seiner Stimme, dem Ausdruck seines Gesichtes das Bild einer geschlossenen Persönlichkeit, zunächst dadurch, daß wir die unvollständigen

Eindrücke blitzschnell aus dem Vorrat der Phantasie, nach der Ähnlichkeit mit früher Beobachtetem ergänzen. Spätere Beobachtungen derselben Person mögen das Bild, welches uns in die Seele gefallen ist, umformen, reicher und tiefer ausbilden; aber schon bei dem ersten Eindruck, wie gering die Zahl der eigenartigen Züge sei, empfinden wir diese als ein folgerichtiges, streng geschlossenes Ganze, in welchem wir das Eigentümliche auf der Grundlage des gemeinsamen Menschlichen erkennen. Dieses Gestalten ist allen Menschen, allen Zeiten gemein, es wirkt in jedem von uns mit der Notwendigkeit und Schnelle einer ureigenen Kraft, es ist jedem eine stärkere oder schwächere Fähigkeit, jedem ein reizvolles Bedürfnis.

Auf dieser Tatsache beruht die Wirkung des dramatischen Charakterisierens. Die erfindende Kraft des Dichters bringt den kunstvollen Schein eines reichen individuellen Lebens hervor, weil er einige — verhältnismäßig wenige — Lebensäußerungen einer Person so zusammenstellt, daß die von ihm als Einheit verstandene und empfundene Person auch dem Schauspieler und dem Zuhörer als ein eigenartiges Wesen verständlich wird. Selbst bei den Haupthelden eines Dramas ist die Zahl ihrer Lebensäußerungen, welche der Dichter in der Beschränkung durch Zeit und Raum zu geben vermag, ist die Gesamtzahl der charakterisierenden Züge doch nur gering; vollends bei den Nebenfiguren müssen vielleicht zwei, drei Andeutungen, wenige Worte den Schein eines selbständigen höchst eigentümlichen Lebens hervorbringen. Wie ist das möglich? Deshalb, weil der Dichter das Geheimnis versteht, durch seine Arbeit den nachschaffenden Sinn der Hörer anzuregen. Denn auch das Verstehen und Genießen eines Charakters wird nur dadurch erreicht, daß die Selbstthätigkeit des empfangenden Zuschauers dem Schaffenden hilfreich und kräftig entgegenkommt. — Also was Dichter und Schauspieler in der That geben, sind an sich einzelne Striche, aber durch sie vermag ein

scheinbar reich ausgestattetes Bild, in welchem wir eine Fülle von eigentümlichem Leben ahnen und voraussetzen, hervorzuwachsen, weil Dichter und Schauspieler die erregte Einbildungskraft des Hörers zwingen, selbstschöpferisch mitzuarbeiten.

Die Art und Weise der dramatischen Charakterbildung durch die Dichter zeigt die größte Mannigfaltigkeit. Sie ist zunächst nach Zeiten und Völkern verschieden. Sehr verschieden bei Romanen und Germanen. Das Behagen an charakterisierenden Einzelheiten ist von je bei den Germanen größer gewesen, bei den Romanen größer die Freude an der zweckvollen Gebundenheit der dargestellten Menschen durch eine kunstvoll verschlungene Handlung. Tiefer faßt der Deutsche seine Kunstgebilde, ein reicheres inneres Leben sucht er an ihnen zur Darstellung zu bringen, das Eigentümliche, ja Absonderliche hat für ihn großen Reiz. Der Romane aber empfindet das Beschränkte des Einzelnen vorzugsweise vom Standpunkt der Konvenienz und Zweckmäßigkeit, er macht die Gesellschaft, nicht wie der Deutsche das innere Leben des Helden, zum Mittelpunkt, ihn freut es, fertige Personen, oft nur mit flüchtigem Umriss der Charaktere, einander gegenüber zu stellen; ihre verschiedenen Tendenzen sind es, wodurch sie im Gegenspiel zueinander anziehend werden. Auch da, wo genaue Darstellung eines Charakters, wie bei Molière, die besondere Aufgabe ist, und wo die Einzelheiten der Charakteristik hohe Bewunderung abnötigen, sind diese Charaktere, der Geizige, der Heuchler, meist innerlich fertig, sie stellen sich mit einer zuletzt ermüdenden Eintönigkeit in verschiedenen gesellschaftlichen Beziehungen vor, sie werden trotz der Vortrefflichkeit der Zeichnung unserer Bühne immer fremder werden, weil ihnen das höchste dramatische Leben fehlt, das Werden des Charakters. Wir wollen auf der Bühne lieber erkennen, wie einer geizig wird, als wie er es ist.

Was also dem Germanen die Seele füllt, einen Stoff wert macht und zu schöpferischer Thätigkeit reizt, ist vorzugsweise die eigenartige Charakterbewegung der Hauptfiguren, ihm gehen in schaffender Seele leicht zuerst die Charaktere auf, zu diesen erfindet er die Handlung, aus ihnen strahlt Farbe, Licht und Wärme auf die Nebenfiguren; den Romanen lockt stärker die fesselnde Verbindung der Handlung, die Unterordnung des Einzelwesens unter den Zwang des Ganzen, die Spannung, die Intrige. Dieser Gegensatz ist alt, er dauert noch in der Gegenwart. Dem Deutschen wird es schwerer, zu den tief empfundenen Charakteren die Handlung aufzubauen, dem Romanen verschlingen sich leicht und anmutig die Fäden derselben zu einem kunstvollen Gewebe. Diese Eigentümlichkeit bedingt auch einen Unterschied in der Fruchtbarkeit und in dem Werte der Dramen. Die Literatur der Romanen hat wenig, was sie den höchsten Leistungen des germanischen Geistes an die Seite setzen kann; aber den schwächeren Talenten unseres Volkes gedeiht bei ihrer Anlage häufig ein brauchbares Theaterstück. Einzelne Szenen, einzelne Personen erwärmen und fesseln, dem Ganzen fehlt die saubere, spannende Ausführung. Den Fremden gelingt das Mittelgut besser; auch da, wo weder die dichterische Idee noch die Charaktere Anspruch auf dichterischen Wert haben, unterhält noch die kluge Erfindung der Intrige, die kunstvolle Verbindung der Personen zu bewegtem Leben. Während bei den Germanen jenes höchste Dramatische: das Durcharbeiten der Empfindung in der Seele bis zur That, seltener, aber dann wohl einmal mit unwiderstehlicher Kraft und Schönheit in der Kunst zutage kommt, findet sich bei den Romanen weit häufiger und fruchtbarer die zweite Eigenschaft des dramatischen Schaffens: die Erfindung des Gegenspiels, die wirkungsvolle Darstellung des Kampfes, welchen die Umgebung des Helden gegen die Beschränktheiten desselben führt.

Ferner aber ist bei jedem einzelnen Dichter die Art des

Charakterisirens eine verschiedene, sehr verschieden der Reichtum an Gestalten, ebenso die Sorgfalt und Deutlichkeit, womit ihr Wesen dem Zuhörer dargelegt wird. Auch hier ist Shakespear der reichste und tieffste der Schaffenden, nicht ohne eine Eigentümlichkeit, welche uns zuweilen in Verwunderung setzt. Wir sind geneigt anzunehmen und wissen aus vielen Nachrichten, daß sein Publikum nicht vorzugsweise aus den Scharfsinnigen und Gebildeten Altenglands bestand, wir sind also berechtigt vorauszusetzen, daß er seinen Charakteren ein einfaches Gewebe geben und ihre Stellung zu der Idee des Dramas nach allen Seiten hin genau darlegen werde. Das geschieht nicht immer. Zwar bleibt der Hörer bei den Haupthelden Shakespeares nie über wichtige Motive ihres Handelns in Ungewißheit, ja die volle Kraft seiner Dichtergröße kommt gerade dadurch zur Erscheinung, daß er in den Hauptcharakteren die Vorgänge der Seele von der ersten aufsteigenden Empfindung bis zum Höhepunkte der Leidenschaft mit gewaltig packender Kraft und Wahrheit auszudrücken weiß, wie kein anderer. Auch die vorwärts treibenden Gegenspieler seiner Dramen, z. B. Jago, Shylock, verfehlen nicht, den Zuschauer zum Vertrauten ihres Wollens zu machen. Und wohl darf man sagen, daß die Charaktere Shakespeares, deren Leidenschaft doch die höchsten Wellen schlägt, zugleich mehr als das Gebilde irgend eines anderen Dichters gestatten, tief hinab in ihr Inneres zu blicken. Aber diese Tiefe ist für die Augen des darstellenden Künstlers wie für den Hörer zuweilen unergründlich, und seine Charaktere sind in ihrem letzten Grunde durchaus nicht immer so durchsichtig und einfach, wie sie flüchtigen Augen erscheinen, ja mehrere von ihnen haben etwas besonders Räthselhaftes und schwer Verständliches, welches ewig zur Deutung lockt und doch niemals ganz erfaßt werden kann.

Nicht nur solche, wie Hamlet, Richard III., Jago, in denen besonderer Tiefsinn oder ein nicht leicht verständlicher Grund:

zug des Wesens und einzelne wirkliche oder scheinbare Widersprüche auffallen, sondern auch solche Charaktere, welche bei oberflächlicher Betrachtung die geradlinige Straße bühnengemäß dahinschreiten.

Man prüfe die Urtheile, welche in Deutschland seit etwa hundert Jahren über die Charaktere im Julius Cäsar abgegeben worden sind, und die freudige Bestimmung, mit welcher unsere Zeitgenossen die edlen Wirkungen dieses Stückes aufnehmen. Der warmherzigen Jugend ist Brutus der edle, das Vaterland liebende Held; ein ehrlicher Erklärer aus dem Gelehrtenzimmer sieht in Cäsar den großen, festen, allen überlegenen Charakter; ein Politiker von Fach freut sich der ironischen rücksichtslosen Strenge, womit der Dichter von der Einleitung an seinen Brutus und Cassius als unpraktische Toren, ihre Verschwörung als ein kopfloses Wagnis unfähiger Aristokraten behandelt hat. Der Schauspieler von Urtheil endlich findet in demselben Cäsar, den ihm sein Erklärer beredt als Musterbild eines Machthabers geschildert hat, einen innerlich bis zum Tode erkrankten Helden, eine Seele, in welcher bereits der Größenwahn das kräftige Gefüge zerfressen hat. Wer hat recht? Jeder von ihnen. Und doch hat jeder auch die Empfindung, daß die Charaktere durchaus nicht aus ungehörigen Bestandteilen gemischt, künstlich zusammengesetzt, oder irgendwie unwahr sind. Jeder von ihnen fühlt deutlich, daß sie vortrefflich geschaffen, auf der Bühne höchst wirksam leben, am meisten der Schauspieler selbst, wenn ihm auch das Geheimnis der Dichterkraft Shakespeares nicht ganz verständlich würde. Wenn er aber dies Geheimnis erkennt, so wird er mit einer Ehrfurcht darauf blicken, die ebenso groß sein mag, als jene Pietät der Griechen, welche dem Genius des Sophokles einen Altar stiftete.

Denn Shakespeares Art der Charakterbildung stellt in ungewöhnlicher Größe und Vollkommenheit dar, was dem Schaffen der Germanen überhaupt eigen ist gegenüber der alten Welt

und gegenüber den Kulturvölkern, welche nicht mit deutschem Leben durchsetzt sind. Dies Germanische aber ist die Fülle und liebevolle Wärme, welche jede einzelne Gestalt zwar genau nach den Bedürfnissen des einzelnen Kunstwerks formt, aber auch das ganze außerhalb des Stückes liegende Leben derselben überdenkt und in seiner Besonderheit zu erfassen sucht. Während der Deutsche behaglich die Bilder der Wirklichkeit mit den bunten Fäden der spinnenden Phantasie überzieht, empfindet er die wirklichen Grundlagen seiner Charaktere, das tatsächliche Gegenbild mit menschenfreundlicher Achtung und mit dem möglichst genauen Verständnis seines gesamten Inhalts. Dieser Tief Sinn, die liebevolle Hingabe an das Individuelle und wieder die hohe Freiheit, welche mit dem Bilde wie mit einem wertten Freunde zweckvoll verkehrt, haben seit alter Zeit den gelungenen Gestalten der deutschen Kunst einen besonders reichen Inhalt gegeben, darum ist in ihnen ein Reichthum von Einzelzügen, ein gemüthlicher Reiz und eine Vielseitigkeit, durch welche die Geschlossenheit, wie sie dramatischen Charakteren notwendig ist, nicht aufgehoben, sondern in ihren Wirkungen höchlich gesteigert wird.

Der Brutus des Shakespeare ist ein hochsinniger Mann, aber er ist als Aristokrat in Genuß erzogen, er ist gewöhnt, zu lesen und zu denken, er hat die Begeisterung, Großes zu wagen, nicht die Umsicht und Klugheit, es durchzuführen. Cäsar ist ein majestätischer Held, der ein siegvolles großes Leben durchgesetzt und seinen eigenen Wert in einer Zeit des Eigennuzes und anspruchsvoller Schwäche erprobt hat; aber mit der hohen Stellung, die er sich über den Köpfen seiner Zeitgenossen gegeben hat, ist die Großmannssucht in ihn gekommen, Schauspiellerei und heimliche Furcht; der feste Mann, der sein Leben hundertmal gewagt hat und nichts mehr fürchtet als den Schein der Furcht, ist insgeheim abergläubisch, bestimmbar, der Einwirkung schwacher Menschen ausgesetzt. Der Dichter verbirgt

das nicht, er läßt die Charaktere an jeder Stelle genau das sagen, was ihnen bei solcher Beschaffenheit zukommt; aber er behandelt ihr Wesen als selbstverständlich und erklärt es nicht, weil es ihm nicht durch kühle Berechnung deutlich geworden ist, sondern mit Naturgewalt aus allen Voraussetzungen aufgestiegen.

Dem Bewunderer Shakespeares macht diese Größe der dichterischen Anschauung bald hier bald da Schwierigkeiten. Im ersten Theil des Cäsar z. B. tritt Casca kräftig in den Vordergrund; in der sinkenden Handlung des Stückes erfährt man kein Wort über ihn; er und die anderen Mitverschworenen sind dem Dichter offenbar gleichgültiger, als dem Hörer. Wer näher zusieht, findet wohl den Grund und begreift, daß der Dichter diese Gestalt, welche er zuerst so wohlwollend hervorhebt, gleich darauf ohne Umstände beiseite wirft; ja der Dichter deutet das in dem Urtheil an, welches ausnahmsweise diesmal Brutus und Cassius über den Casca fällen. Ihm und dem Stück ist der Mann nur ein unbedeutendes Werkzeug.

In vielen Nebenrollen steht der große Dichter auffallend schweigsam, mit einfachen Strichen bewegt er sie in ihrer Befangenheit vorwärts; das Verständnis ihres Wesens, das wir angelegentlich suchen, bleibt zuletzt nicht zweifelhaft, es wird aber nur klar aus Streiflichtern, welche von außen auf sie fallen. So sind z. B. die Gemüthswandlungen der Anna (aus Richard III.) während der berühmten Sterbeszene an der Bahre in einer Weise gedeckt, welche kein anderer Dichter wagen dürfte, und die ohnedies knappe Rolle wird dadurch eine der schwersten. Ähnliches gilt von vielen Gestalten, welche, aus Böse und Gut gemischt, als Helfer einer Handlung auftreten. Bei solchen Nebenrollen überläßt er dem Schauspieler vieles; durch die Aufführung vermag der Künstler manche scheinbare und wirkliche Härten in neue Schönheiten zu verwandeln. Ja manchmal hat man die Empfindung, daß er deshalb erklärendes Beiwert

einzelner Rollen unterließ, weil er für bestimmte Schauspieler schrieb, deren Persönlichkeit vorzugsweise gemacht war, die Rolle zu ergänzen. In anderen Fällen sieht man deutlich einen Mann, der mehr als andere dramatische Schriftsteller, als Schauspieler und Zuschauer gewöhnt ist, die Menschen in der vornehmen Gesellschaft zu betrachten, und der hinter den Formen guter Sitte die charakteristischen Beschränktheiten zu verdecken und durchzulassen versteht; so ist der größte Teil seiner Hofleute gebildet. Durch solche Schweigsamkeit, durch schroffe Übergänge, scheinbare Lücken mutet er dem Schauspieler mehr zu als jeder andere; zuweilen sind seine Worte nur wie der punktierte Grund einer Sticerei, wenig ist herausgebildet, aber alles liegt darin, genau angedeutet und zweckmäßig für die höchsten Wirkungen der Bühne empfunden; dann erblickt der Zuschauer überrascht bei guter Darstellung ein reiches rundes Leben, wo er beim Lesen über eine Fläche hinwegsah. — Selten begegnet dem Dichter, daß er in der That zu wenig für einen Charakter tut, so tritt die kleine Rolle der Cordelia auch bei guter Darstellung nicht in das richtige Verhältniß, welches sie im Stück haben sollte. Manches in den Charakteren erscheint uns allerdings fremdartig und einer Erläuterung bedürftig, was den Zeitgenossen durchsichtig und schnell verständlich war, als ein Abbild ihres Lebens und ihrer Bildung.

Das Größte dieses Dichters aber ist, wie bereits früher gesagt wurde, die ungeheure treibende Kraft, welche in seinen Hauptcharakteren arbeitet. Unwiderstehlich ist die Gewalt, mit welcher sie ihrem Schicksal entgegen, bis zu dem Höhepunkt des Dramas aufwärts stürmen, fast in allen ein markiges Leben und starke Energie der Leidenschaft. Und sind sie auf der Höhe angelangt, von welcher ab die Befangenen durch übermächtige Gewalten abwärts gezogen werden, hat die Spannung sich in einem verhängnisvollen Lun für den Augenblick gelöst, dann kommen in mehreren Stücken ausgeführte Situationen und Einzelschil-

derungen, das höchste, was die neuere Poesie des Dramas hervorgebracht hat. Die Dolch- und Bankettsszene im Macbeth, die Brautnacht in Romeo und Julia, das Hüttengericht im Lear, der Besuch bei der Mutter im Hamlet, Koriolanus am Altar des Aufidius sind Beispiele. Zuweilen scheint, wie gesagt wurde, von diesem Momente ab die Theilnahme des Dichters an den Charakteren geringer zu werden, selbst im Hamlet, in welchem die Kirchhoffszene — wie berühmt ihre tiefsinnigen Betrachtungen auch sind — und der Schluß gegen die Spannung der ersten Hälfte abfallen. Beim Koriolanus freilich liegen die beiden schönsten Szenen in der zweiten Hälfte des Stückes, ebenso im Othello die gewaltigsten; das letztere Stück hat aber andere technische Besonderheiten.

Wenn Shakespeares Art zu charakterisieren schon für die Schauspieler seiner Zeit zuweilen dunkel und schwer war, so ist natürlich, daß wir seine Eigentümlichkeiten sehr lebhaft empfinden. Denn kein größerer Gegensatz ist denkbar, als die Behandlung der Charaktere bei ihm und bei den tragischen Dichtern der Deutschen: Lessing, Goethe, Schiller. Während wir bei Shakespeare durch die Verslossenheit mancher Nebencharaktere daran erinnert werden, daß er der epischen Zeit des Mittelalters noch nahe stand, haben unsere dramatischen Charaktere bis zum Ueberfluß die Eigenschaften einer lyrischen Bildungsperiode, eine fortlaufende, breite und behagliche Darstellung innerer Zustände, über welche die Helden mit einer zuweilen unheimlichen Selbstbeobachtung nachdenken, dazu Sentenzen, welche den jedesmaligen Standpunkt des Charakters zu der sittlichen Ordnung zweifellos deutlich machen. Bei den Deutschen ist nichts Dunkles und, Kleist ausgenommen, wenig Gewaltfames.

Von den großen Dichtern der Deutschen hat Lessing am besten verstanden, seine Charaktere in dem Wellenschlage heftiger dramatischer Bewegung darzustellen. Unter den Kunstgenossen

wird die poetische Kraft des Einzelnen wohl zumeist nach seinen Charakteren geschätzt, und gerade im Charakterisiren ist Lessing groß und bewundernswert; der Reichtum an Einzelheiten, die Wirkung schlagender Lebensäußerungen, welche sowohl durch Schönheit als Wahrheit überraschen, ist bei ihm in dem beschränkten Kreise seiner tragischen Figuren größer als bei Goethe, gehäufter als bei Schiller. Die Zahl seiner dramatischen Grundformen ist nicht groß; um das zärtliche, edle, entschlossene Mädchen, Sara, Emilia, Minna, Recha, und ihren schwankenden Liebhaber, Melfort, Prinz, Tellheim, Templer, stellen sich die dienenden Vertrauten, der würdige Vater, die Buhlerin, der Intrigant, alle nach den Fächern der damaligen Schauspielers truppen geschrieben. Und doch gerade in diesen Typen ist die Mannigfaltigkeit der Abwandlungen bewunderungswürdig. Er ist ein Meister in der Darstellung solcher Leidenschaften, wie sie sich in einem bürgerlichen Leben äußerten, wo das heisse Ringen nach Schönheit und Adel der Seele so wunderbar neben rohem Begehren stand. Und wie bequem ist alles auch für den Schauspieler empfunden, keiner hat ihm so aus der Seele gearbeitet, ja einzelnes, was beim Lesen zu unruhig und zu theatralisch aufgeregt scheint, tritt erst durch die Darstellung in ein gutes Verhältnis.

Nur in einzelnen Momenten macht seine feine Dialektik der Leidenschaft nicht den Eindruck der Wahrheit, weil er sie zu fein zuspitzt und einem Behagen an haarspaltendem Wortspiel nachgibt; an wenigen Stellen breitet sich auch bei ihm die Nachdenklichkeit da, wo sie nicht hingehört, und zuweilen ist mitten in der tief poetischen Erfindung ein erkünstelter Zug, welcher erkaltet, statt den Eindruck zu verstärken. Lehrreich ist dafür, außer mehrerem im Nathan, in Sara Sampson Akt III, Szene 3, die Stelle, in welcher Sara sich leidenschaftlich darüber ergeht, ob sie den Brief ihres Vaters annehmen soll. Der Zug ist höchstens als kurze Einzelheit der Charakteristik zu benutzen,

auch dafür nur andeutend zu behandeln, in der breiten Aus-
führung wird er peinlich.

Noch lange werden Lessings Stücke eine hohe Schule des
deutschen Darstellers sein, und die liebevolle Achtung der Künstler
wird sie auch dann noch auf unserem Theater bewahren, wenn
einst eine männlichere Bildung die Zuschauer empfindlicher
machen wird gegen die Schwäche der Umkehr und Katastrophe
in Minna von Barnhelm und Emilia Galotti. Denn darin
irrte noch der kräftige Mann, daß heftige Leidenschaft hinreiche,
den poetischen Charakter zum dramatischen zu machen, während
es viel mehr auf das Verhältniß ankommt, in welchem die
Leidenschaft zur Willenskraft steht. Seine Leidenschaft schafft
Leiden und erregt im Zuschauer zuweilen ein abweisendes Mit-
leid. Noch schwanken seine Hauptpersonen — und dies ist nicht
sein Kennzeichen, sondern das der Zeit, — durch stürmische
Bewegung hin und her getrieben, und wo sie zu verhängnis-
voller That kommen, fehlt dieser zuweilen die höchste Berech-
tigung. Die tragische Entwicklung in Miß Sara Sampson
beruht darauf, daß Melfort die Nichtswürdigkeit begeht, seiner
frühern Geliebten ein Stellbichlein mit Miß Sara zu vermitteln,
in Emilia Galotti wird die Jungfrau vom Vater aus Vorsicht
erstochen.

Denn die Freiheit und der Adel, mit welchen die Personen
bei den Dichtern des vorigen Jahrhunderts ihre Seelenstim-
mungen ausdrücken, ist nicht begleitet von einer entsprechenden
Meisterschaft im Handeln; nur zu häufig empfindet man eine
Zeit, in welcher der Charakter auch der Besten nicht fest gezogen
und zu Metall gehärtet war durch eine starke öffentliche Meinung,
durch den sicheren Inhalt, welchen das politische Leben im Staate
dem Manne gibt. Willkür in den sittlichen Gesichtspunkten und
empfindsame Unsicherheit stören auch genialer Kraft die höchsten
Kunstwirkungen. Das ist den Dramen Goethes oft vorgeworfen
worden, hier sei nur der Fortschritt angedeutet, welcher durch

ihn und Schiller in den dramatischen Wirkungen eingeführt wurde.

Goethe ist in den charakterisierenden Einzelheiten seiner Rollen nicht reichlicher als Lessing, — Weislingen, Clavigo, Egmont sind sogar dramatisch dürftiger als Melfort, Prinz, Tellheim — seine Figuren haben nichts von dem heftig pulsierenden Leben, dem Unruhigen, ja Fieberhaften, welches in den Bewegungen der Charaktere Lessings zittert, nichts Gefünsteltes beunruhigt, die unverwundliche Anmut seines Geistes adelt auch noch das Verfehlte. Erst Goethe und Schiller haben den Deutschen das geschichtliche Drama aufgeschlossen, den höheren Stil in Behandlung der Charaktere, welcher für große tragische Wirkungen unentbehrlich ist, wenn auch Goethe diese Wirkung nicht vorzugsweise durch Gewalt der Charaktere, noch durch die Handlung erreichte, sondern durch die unübertreffliche Schönheit und Erhabenheit, mit welcher er das Gemüt seiner Helden in Worten ausklingen läßt. Da besonders, wo aus seinen dramatischen Personen die herzliche Innigkeit lyrischer Empfindung durchtönen durfte, zeigt sich gerade in kleinen Zügen ein Zauber der Poesie, den kein Deutscher sonst auch nur annähernd erreicht hat. So wirkt die Rolle des Gretchen.

Es ist nicht zufällig, daß solche höchste Schönheit in Goethes Frauencharakteren wirksam wird; die Männer treiben zum großen Teil nicht vorwärts, sie werden getrieben, ja sie beanspruchen zuweilen eine Theilnahme, die sie sich auf der Bühne nicht verdienen, und erscheinen fast wie werthe Freunde des Dichters selbst, deren gute Eigenschaften nur ihm bekannt sind, während sie in der Gesellschaft, zu welcher er sie geladen hat, nicht ihre starke Seite hervorkehren. Auch was den Faust zu unserem größten Dichterwerk macht, ist nicht die Fülle des dramatischen Lebens, am wenigsten in der Rolle des Faust selbst. Wenn aber die treibende Kraft der Goetheschen Helden nicht stark genug ist, um erhabene Wirkungen, gewaltige Kämpfe

möglich zu machen, so ist die dramatische Bewegung derselben in einzelnen Szenen doch knapp, weise und höchst bühnengerecht, namentlich ist die Fügung seiner Dialoge bewundernswert. Denn es sind die Szenen, welche zwischen zwei Personen verlaufen, das Schönste in den Dramen Goethes; Lessing weiß auch drei Charaktere in leidenschaftlichem Gegenspiel mit höchster Wirkung zu beschäftigen; Schiller aber beherrscht mit überlegener Sicherheit eine große Zahl auf der Bühne.

Die Art und Weise der Charakterschilderung ist bei Schiller in der Jugend sehr anders, als in den Jahren seiner Reife. Es ist ein großer Fortschritt, aber er ist auch nicht ganz ohne Einbuße. Von der Empfindungsweise schöner Seelen, welche er in den Räubern ins Ungeheuerliche, später ins Heldenhafte erhob, bis zu einer dem Shakespeare ähnlichen festen Geschlossenheit der Charaktere im Demetrius, welche Umwandlung!

Durch mehr als ein halbes Jahrhundert hat Pracht und Adel der Charaktere Schillers die deutsche Bühne beherrscht, und lange haben die schwachen Nachahmer seines Stils nicht verstanden, daß die Fülle seiner Diction nur deshalb so große Wirkungen hervorbrachte, weil unter ihr ein Reichthum von dramatischem Leben wie unter einer Vergoldung bedeckt liegt. Dies kräftige Leben der Personen ist bereits in seinen ersten Stücken sehr auffallend, ja es hat in *Kabale und Liebe* so bedeutenden Ausdruck gewonnen, daß nach dieser Richtung in den späteren Werken nicht immer ein Fortschritt sichtbar wird. Dem Verse und höheren Stil hat er wenigstens die markige Kürze, den bühnengemäßen Ausdruck der Leidenschaft, manche Rücksicht auf die Darsteller nachgesetzt. Immer voller und beredter wurde ihm der Ausdruck der Empfindungen durch die Sprache.

Auch seine Charaktere — am meisten die reichlich ausgeführten — haben jene besondere Eigenschaft seiner Zeit, ihr Denken und Empfinden dem Hörer in vielen Momenten der

Handlung eindringlich zu berichten. Und sie tun es in der Weise hochgebildeter und beschaulicher Menschen, denn an die leidenschaftlichste Empfindung hängt sich ihnen sofort ein schönes, oft ausgeführtes Bild, und der Stimmung, welche so aus ihrem Innern herauströnt, folgt eine Betrachtung — wie wir alle wissen, oft von hoher Schönheit —, durch welche die sittlichen Grundlagen des aufgeregten Gefühls klar gemacht werden, und die Befangenheit der Situation durch eine Erhebung auf höheren Standpunkt wenigstens für Augenblicke aufgehoben erscheint. Es ist offenbar, daß solche Methode des dramatischen Schaffens der Darstellung starker Leidenschaften im allgemeinen nicht günstig ist, und sie wird sicher in irgend einer Zukunft unseren Nachkommen seltsam erscheinen; aber ebenso sicher ist, daß sie die Art zu empfinden, welche den gebildeten Deutschen am Ende des vorigen Jahrhunderts eigentümlich war, so vollständig wiedergibt, wie keine andere Dichtweise, und daß gerade darauf ein Teil der großen Wirkung beruht, welche Schillers Dramen noch jetzt auf das Volk ausüben. Allerdings nur ein Teil, denn die Größe des Dichters liegt gerade darin, daß er, welcher seinen Charakteren auch in bewegten Momenten so viele Ruhepunkte zumutet, dieselben doch in höchster Spannung zu erhalten weiß; fast alle haben ein starkes, begeistertes inneres Leben, einen Inhalt, mit welchem sie der Außenwelt sicher gegenüberstehen. In dieser Befangenheit machen sie zuweilen den Eindruck von Nachtwandlern, denen die Störung durch die Außenwelt Verhängnis wird, so die Jungfrau, Wallenstein, Max, Thetla, oder die wenigstens eines mächtigen Anstoßes an ihr inneres Leben bedürfen, um zu einer Tat zu kommen, so Tell, selbst Cäsar und Manuel. Deshalb ist auch die leidenschaftliche Bewegung der Hauptcharaktere Schillers im letzten Grunde nicht immer dramatisch, aber diese Unvollkommenheit wird oft verdeckt durch das reiche Detail und die schöne Charakteristik, mit welcher gerade er die helfenden Nebenfiguren

ausstattet. Endlich ist der größte Fortschritt, welchen die deutsche Kunst durch ihn gemacht, daß er in gewaltigen tragischen Stoffen seine Personen zu Teilnehmern einer Handlung macht, welche nicht mehr die Beziehungen des Privatlebens, sondern die höchsten Interessen der Menschen, Staat, Glauben, zum Hintergrunde hat. Für junge Dichter und Darsteller freilich wird seine Schönheit und Kraft immer gefährlich sein, weil das innere Leben seiner Charaktere überreichlich in der Rede ausströmt; er tut darin so viel, daß dem Schauspieler manchmal wenig zu schaffen übrig bleibt, seine Dramen bedürfen weniger der Bühne als die eines anderen Dichters.

2. Die Charaktere im Stoff und auf der Bühne.

Rechte und Pflichten des dramatischen Dichters zwingen ihn während der Arbeit zu einem unablässigen Kampf gegen die Bilder, welche ihm Geschichte, Epos, sein eigenes Leben darbieten.

Unleugbar wird dem deutschen Dichter Wärme und Anreiz zum Schaffen häufig zuerst durch die Charaktere gegeben. Solche Art des Schaffens scheint unvereinbar mit dem alten Grundsatz für Bildung der Handlungen, daß die Handlung das Erste sein müsse, die Charaktere erst das Zweite. Wenn die Freude an dem eigentümlichen Wesen eines Helden den Dichter veranlassen kann, die Handlung dafür erst zusammenzusetzen, so steht doch die Handlung unter der Herrschaft des Charakters und wird durch ihn gebildet, zu ihm erfunden. Der Widerspruch ist nur scheinbar. Denn der schaffenden Seele geht Wesen und Charakter eines Helden nicht so auf wie dem Geschichtschreiber, welcher am Ende seines Werkes die Ergebnisse eines Lebens zieht, oder wie dem Leser eines Geschichtswerkes, der aus den Eindrücken verschiedener Schicksale und Thaten das Bild eines Mannes allmählich in sich ausmalt. Die schöpferische Kraft tritt vielmehr dem Dichter derart in das erwärmte Gemüt, daß sie den Charakter eines Helden in einzelnen Momenten seines Verhältnisses zu andern Menschen lebendig und reizvoll heranstreift. Diese Momente, in denen der Charakter lebendig wird, sind bei dem Epiker Situationen, bei dem dramatischen Dichter Aktionen, worin der Held in Bewegung schreitet; sie sind die Grundlage der noch nicht lebensvoll angeordneten Handlung, in ihnen liegt bereits die Idee des Stückes, wahrscheinlich noch nicht geklärt und abgeschlossen. Immer aber ist Voraussetzung dieser ersten Anfänge dichterischer Arbeit, daß der Charakter unter dem Zwange eines Teilsstücks der Handlung lebendig wird. Nur unter solcher Voraussetzung ist eine poetische Erfassung desselben möglich.

Der Idealisierungsprozeß aber beginnt dadurch, daß sich die Umrisse des geschichtlichen oder sonsther wert gewordenen Charakters nach dem Bedürfnis der in der Seele aufgegangenen Situation umbilden. Der Zug des Charakters, welcher den empfundenen Momenten der Handlung nützlich ist, wird zu einem Grundzuge des Wesens, welchem sich alle übrigen Charaktereigentümlichkeiten als ergänzendes Nebenwerk unterordnen. Geseht, den Dichter fessele der Charakter Kaiser Karls V., poetisch vermag er ihn nur zu empfinden, wenn er ihn durch eine bestimmte Aktion durchtreibt. Der Kaiser auf dem Reichstage von Worms, oder wie er dem gefangenen König Franz gegenübersteht, oder in der Szene, in welcher der Landgraf von Hessen zu Halle den Fußfall tut, oder in dem Augenblick wo er die Nachricht von dem drohenden Überfall des Kurfürsten Moriz erhält, wird unter dem Zwange der Situation jedesmal ein weit anderer; er behält vielleicht noch alle Züge der geschichtlichen Überlieferung, aber der Ausdruck wird ein eigentümlicher und beherrscht so sehr das ganze Bild, daß es bereits jetzt nicht mehr für ein historisches Porträt gelten könnte. Doch die Umbildung geht rasch weiter. An die erste dichterische Anschauung knüpfen sich andere, das erste Teilstück der Handlung schließt andere an sich, es ringt danach ein Ganzes zu werden, es erhält Anfang und Ende. Und jedes neue Glied der Handlung, welches sich ausbildet, zwingt dem Charakter etwas von der Farbe und den Motiven auf, welche zu seiner Erklärung notwendig sind. Ist in solcher Weise die Handlung gerichtet, so ist dem Dichter unter der Hand der wirkliche Charakter nach den Bedürfnissen seiner Idee völlig umgeformt. Allerdings trägt der Schaffende während dieser ganzen Arbeit die Züge der wirklichen Gestalt wie ein Neben- oder Gegenbild in seiner Seele, er nimmt aus diesem, was er von Einzelheiten brauchen kann; aber was er daraus schafft, ist frei nach den Bedürfnissen seiner Handlung herausgehoben und mit eigener Zutat zu neuer Masse verschmolzen.

Ein auffallendes Beispiel ist der Charakter Wallensteins in Schillers Doppel drama. Es ist kein Zufall, daß die Gestalt des Dichters so sehr verschieden von dem geschichtlichen Bild des kaiserlichen Feldherrn geformt wurde. Die Forderungen der Handlung haben ihm sein Aussehen gegeben. Der Dichter erwärmt sich für den historischen Wallenstein, gerade seit dem Tode Gustav Adolfs wird dieser fesselnd. Er hat hohe Pläne, ist ein großartiger Egoist, hat unbefangene Auffassung der politischen Lage usw. Nun hatte ein Drama, das seinen Ausgang schildert, die Aufgabe, auf möglichst geringen Voraussetzungen darzustellen, wie sein Held allmählich zum Verräter wird, durch seine eigene Schuld und unter dem Zwange der Verhältnisse. Schiller sah in sich die Gestalt Wallensteins, wie er aus Vorbedeutungen sein Geschick zu erkennen sucht (wahrscheinlich die erste Anschauung), dann wie er dem Questenberg, dem Wrangel gegenübertritt, dann wie sich treue Männer von ihm lösen. Das waren die ersten Aktionsmomente. Nun wurde aber bedenklich, daß ein so frevelhaftes Beginnen, wenn es mißglückt, den Helden tatsächlich schwächer, kurzichtiger, kleiner zeigt als die gegenwirkenden Gewalten. Deshalb mußte, um ihm Größe und Anteil zu bewahren, für seinen Charakter ein leitender Grundzug gefunden werden, welcher ihn steigerte und den Verlockungen zum Verrat gegenüber als selbsttätig und frei erwies, und der auch erklärte, wie ein bedeutender und überlegener Mann kurzichtiger werden konnte als seine Umgebung. In dem wirklichen Wallenstein war etwas der Art zu finden: daß er abergläubisch war und auf Astrologie hielt, — nicht gerade mehr als andere seiner Zeitgenossen. Dieser Zug konnte dichterisch verwertet werden. Aber als kleines Motiv, als eine Wunderlichkeit seines Wesens hätte er wenig genützt. Er mußte geadelt und vergeistigt werden. So entstand das Bild eines tiefsinnigen, inspirierten, gehobenen Mannes, welcher in blutiger Zeit über Menschenleben und Recht dahinschreitet,

den Blick unverwandt nach der Höhe gerichtet, wo er die stillen Fenster seines Schicksals zu sehen glaubt. Und dasselbe düstere, träumerische Spielen mit unbegreiflichen Größen konnte ihn auch dem Zwang äußerer Verhältnisse gegenüber heben; denn derselbe Grundzug seines Wesens, eine gewisse Neigung zu doppeldeutigem und verstecktem Handeln, das grübelnde Versuchen und Tasteten mochte ihn, den scheinbar Freien, allmählich in die Neze des Verraths verstricken. So war eine sehr eigenartige dramatische Bewegung für sein Inneres gewonnen. — Aber dieser Grundzug seines Wesens war im letzten Grunde doch ein vernunftwidriges Moment, es fesselte vielleicht, es stellte ihn uns nicht menschlich nahe, es blieb eine große Seltsamkeit. Um tragisch zu wirken, mußte dieselbe Besonderheit in Beziehung zu den besten und liebenswerthesten Empfindungen seines Herzens gebracht werden. Daß der Glaube an Offenbarungen unbegreiflicher Mächte dem Helden auch das Freundesverhältnis zu den Piccolomini weicht, daß derselbe Glaube nicht hervorgerufen, aber verhängnisvoll gesteigert wird durch ein geheimes Bedürfnis zu ehren und zu vertrauen, und daß gerade dies Vertrauen auf Menschen, die Wallenstein sich durch seinen Glauben zutraulich verklärt hat, ihn verderben muß, das führt die fremdartige Gestalt unserem Herzen nahe, gibt der Handlung innere Einheit, dem Charakter die Vertiefung. In solcher Weise haben die ersten gefundenen Situationen und das Bedürfnis, diese Situationen in einen festen Zusammenhang von Ursachen und Wirkungen zu bringen und zu einer dramatisch wirksamen Handlung abzurunden, den geschichtlichen Charakter Zug um Zug umgeformt. Ebenso ist sein Gegenspieler Oktavio durch den Trieb, ihm einen innerlichen Zusammenhang mit Wallenstein zu geben, allerdings auch in Abhängigkeit von dem Charakter desselben, geformt worden. Ein kalter Intrigant, der über einem Vertrauenden das Netz zusammenzieht, hätte nicht genügt, auch er mußte gehoben und dem Haupthelden gemüthlich

nahe gestellt werden, und wenn er als Freund des Getäuschten aufgefaßt wurde, der — gleichviel aus welchem Pflichtgefühl — den Freund aufgibt, so war es zweckmäßig, auch in seinem Leben einen Zug zu erfinden, der ihn mit dem Schicksal Wallensteins verflocht. Da nun dem finsternen Stoff ohnedies ein wärmeres Leben, hellere Farben, eine Reihe von sanften und rührenden Gefühlen sehr not taten, fand der Dichter den Max. Das reine arglose Kind des Lagers wurde das Gegenbild zugleich seines Vaters und seines Feldherrn. Es kümmerte den Dichter bei dieser Gestalt vielleicht zu wenig, daß eine so frische, harmlose, unbefleckte Natur in einem Widerspruch zu ihren eigenen Voraussetzungen, zu dem zügellosen Soldatenleben stand, in dem sie aufgewachsen war, wie denn Schiller überhaupt bei dem, was ihm diente, im Motivieren nicht gerade sorgfältig war. Ihm genügte, daß dieses Wesen durch Charakter und Geschick in einen edlen und dabei scharf schneidenden Gegensatz zum Helden und Gegenspieler treten konnte. Und er hat ihn und die entsprechende Gestalt seiner Geliebten mit einer Vorliebe heraufgeführt, welche sogar den Bau des Dramas bestimmte.

So war es, im ganzen betrachtet, nicht Laune und nicht ein zufälliger Fund des Dichters, welcher die Charaktere des Wallenstein und seiner Gegenspieler geformt hat. Allerdings aber sind diese Gestalten, wie jedes Dichterbild, zugleich gefärbt durch die Persönlichkeit des Dichters. Und es ist Schillern eigen, allen seinen Helden besonders sichtbar die Gedanken zu geben, mit denen sein eigenes Innere erfüllt ist. Diese geistvollen Betrachtungen, sowie die in großen einfachen Linien geschwungenen Umrisse empfinden wir bereits jetzt als seine Eigentümlichkeit. Anderes aber als Besonderheit seiner Zeit. Die Meisterschaft im Grübeln und Wägen ist bei Wallenstein nicht durch entschiedene Kraft des Willens ins Gleichgewicht gebracht. Daß er auf die Sprache der Sterne, die zuletzt die seines eigenen Herzens ist, lauscht, wäre in der Ordnung. Aber

er ist auch in Abhängigkeit von seiner Umgebung dargestellt. Die Gräfin Terzky bestimmt ihn, Mar stimmt ihn um, und der Zufall, daß Brangel verschwunden, verhindert vielleicht einen Umschlag der Ereignisse. Sicher war Absicht des Dichters, die Unschlüssigkeit Wallensteins stark hervorzuheben; aber Schwanken ist auch bei uns ein Übelstand, für jeden Dramenhelden nur zu gebrauchen als scharfer Gegensatz zu bereits bewährter Tatkraft.

Wenn dieser Vorgang des Ableitens der Charaktere aus der inneren Notwendigkeit der Handlung hier als ein Ergebnis verständiger Überlegung erschien, so ist wohl kaum nötig zu bekennen, daß er sich so in der warmen Seele des Dichters nicht vollzieht. Zwar tritt auch dort in vielen Stunden ein kühles Erwägen als Überwachung und Ergänzung des schöpferischen Herausstreibens ein, aber das Schaffen geschieht doch in der Hauptsache mit einer Naturkraft, in welcher dem Dichter unbewußt derselbe Gedanke tätig ist, den wir vor dem fertigen Kunstwerk durch Nachdenken als innewohnendes Gesetz des geistigen Schaffens erkennen.

Namentlich vor geschichtlichen Charakteren zeigt sich die Umbildung derselben nach den Bedürfnissen der Handlung nicht nur bei den einzelnen Dichtern verschieden, auch derselbe Dichtergeist steht nicht allen seinen Helden gleich frei und unbefangen gegenüber. Es ist möglich, daß auch eine starke Dichterkraft einmal die geschichtlichen Einzelzüge eines Heldenlebens aus irgend einem Grunde besonders sorgfältig darzustellen sucht. Dann erkennt man in dem fertigen Kunstwerk diese Sorgfalt noch aus einem besonderen Reichtum eigenartiger Züge, welche für die Charakteristik verwertet sind. So zeigt Heinrich VIII. von Shakespeare mehr Porträtzüge als irgend eine Heldengestalt seiner Dramen. Allerdings ist auch diese Gestalt in der Hauptsache ganz nach den Bedürfnissen der Handlung umgeformt und von dem historischen Heinrich VIII.

durch eine weite Kluft getrennt; aber das Porträtmäßige der Zeichnung, sowie die zahlreichen Rücksichten, die der Dichter beim Bau der Handlung auf die wirkliche Geschichte nahm, geben doch dem Drama einen fremdartigen Farbenton. Wie zahlreich die kleinen Züge in diesem reich ausgestatteten Charakter sind, er wird selten einem Darsteller als die lohnendste Aufgabe erscheinen.

Aus ähnlichen Gründen ist das Einführen historischer Helden, deren Porträt besonders volkstümlich geworden ist, wie etwa von Luther und Friedrich dem Großen, besonders schwer. Die Versuchung liegt so nahe, auch solche wohlbekannte Züge der geschichtlichen Figur, welche für die Handlung des Dramas unwesentlich sind und deshalb als zufällig erscheinen, herauszutreiben. Diese aus der Wirklichkeit entnommene Zutat zu einer einzelnen Gestalt gibt derselben mitten unter den frei erfundenen Personen ein peinlich anspruchsvolles, absonderliches, wohl gar abstoßendes Aussehen. Der Wunsch, ein möglichst genaues Abbild des wirklichen Daseins hervorzubringen, wird auch in dem Schauspieler übermächtig und verlockt diesen zu kleinlicher Malerei; selbst der Zuschauer fordert ein genaues Porträt und ist vielleicht überrascht, wenn die übrigen Charaktere und die Handlung deshalb weniger wirksam werden, weil er so lebhaft an einen werten Freund aus der Geschichte erinnert wurde.

Leicht ist die Vorschrift gegeben, daß der dramatische Charakter wahr sein müsse, daß nämlich die einzelnen Lebensmomente desselben miteinander im Einklang stehen und als zusammengehörig empfunden werden, und daß der Charakter dem Ganzen der Handlung auch in Beziehung auf Farbe und seelischen Inhalt genau entspreche. Aber solche Regel wird, so allgemein ausgedrückt dem neueren Dichter in vielen Fällen keinen Nutzen gewähren, wo ihm der Zwiespalt zwischen den letzten Bedürfnissen seiner Kunst und der geschichtlichen, selbst

mancher dichterischen Wahrheit geheime Schwierigkeiten bereitet.

Es versteht sich, daß der Dichter die Überlieferungen der Geschichte treu bewahren wird, wo sie ihm nützen und wo sie ihn nicht stören. Denn unsere Zeit, so fortgeschritten in geschichtlicher Bildung und in der Kenntniss früherer Kulturverhältnisse, überwacht auch die historische Bildung ihrer Dramatiker. Der Dichter soll sich hüten, zunächst, daß er seinen Helden nicht zu wenig von dem Inhalte ihrer Zeit gebe, und daß ein modernes Empfinden der Charaktere dem gebildeten Zuschauer nicht im Gegensatz erscheine zu den ihm wohl bekannten Befangenheiten und Eigentümlichkeiten des Seelenlebens der alten Zeit. Die jungen Dichter verleihen ihren Helden leicht ein Verständnis der eigenen Zeit, eine Gewandtheit, über die höchsten Angelegenheiten derselben zu philosophieren und für ihre Taten solche Gesichtspunkte zu finden, wie sie aus geschichtlichen Werken der Neuzeit geläufig sind. Es ist unbequem, einen alten Kaiser des fränkischen oder hohenzstaufischen Hauses so bewußt, zweckvoll und verständig die Tendenzen seiner Zeit ausdrücken zu hören, wie etwa Stenzel und Raumer diese dargestellt haben. Nicht weniger gefährlich aber ist die entgegengesetzte Versuchung, in welche der Dichter durch das Bestreben kommt, die Eigentümlichkeiten der Vergangenheit lebendig zu erfassen; leicht erscheint ihm dann das Besondere, von unserem Wesen Abweichende der alten Zeit als das Charakteristische und deshalb für seine Kunst Wirksame. Dann ist er in Gefahr, den unmittelbaren Anteil, welchen wir an dem schnell Verständlichen, allgemein Menschlichen nehmen, zu verdecken, und in der noch größeren Gefahr, den Verlauf seiner Handlung aufzubauen auf Absonderlichkeiten jener Vergangenheit, auf Vergänglichendes, welches in der Kunst den Eindruck des Zufälligen und Willkürlichen macht.

Und doch bleibt in einem geschichtlichen Stück oft ein un-

vermeidlicher Gegensatz zwischen den dramatisch zugerichteten Charakteren und der dramatisch zugerichteten Handlung. Es lohnt bei diesem gefährlichen Punkte zu verweilen. Da der moderne Dichter vor geschichtlichen Stoffen allerdings die Verpflichtung hat, sorgfältig auf das zu achten, was wir Farbe und Kostüm der Zeit nennen, und da nicht nur die Charaktere, sondern auch die Handlung aus entfernter Zeit genommen sind, so wird sicher auch in der Idee des Stückes und der Handlung, in den Motiven, den Situationen vieles sein, was nicht allgemein menschlich und jedem verständlich ist, sondern erst durch das Besondere und Charakteristische jener Zeit erklärt wird. Wo z. B. Königsmord durch ehrgeizige Helden verübt wird, wie im Macbeth oder Richard, wo der Intrigant seine Gegner mit Gift und Dolch angreift, wo die Gattin eines Fürsten ins Wasser gestürzt wird, weil sie ein Bürgerkind ist, in diesen und unzähligen anderen Fällen wird die Befangenheit und das Schicksal der Helden zunächst aus der dargestellten Begebenheit, aus den Sitten und Besonderheiten ihrer Zeit hergeleitet werden müssen.

Gehören nun aber die Gestalten einer Zeit an, welche hier die epische genannt wurde, wo in der Wirklichkeit die innere Freiheit der Menschen noch wenig entwickelt, die Abhängigkeit der einzelnen von dem Beispiele anderer, von Sitte und Brauch sehr viel größer ist, wo das Innere des Menschen nicht ärmer an starken Gefühlen, aber viel ärmer an der Fähigkeit ist, dieselben durch die Sprache auszudrücken, so werden die Charaktere des Dramas eine solche Befangenheit in der Hauptsache gar nicht darstellen dürfen. Denn da auf der Bühne nicht die Thaten wirken und nicht die schönen Reden, sondern die Darstellung der Gemütsvorgänge, durch welche das Empfinden sich zum Wollen und zur That verdichtet, so müssen die dramatischen Hauptcharaktere einen Grad von innerer Freiheit, eine Bildung und eine Dialektik der Leidenschaft zeigen, welche in innerlichstem

Gegensatz steht zu der tatsächlichen Befangenheit und Naivität ihrer alten Vorbilder in der Wirklichkeit.

Nun würde dem Künstler allerdings leicht verziehen, daß er seine Gestalten mit einem stärkeren und reicheren Leben anfüllt, als sie in Wirklichkeit hatten. Wenn nur nicht dieser reichere Inhalt deshalb den Eindruck der Unwahrheit machte, weil einzelne Voraussetzungen der dargestellten Handlung ein so gebildetes Wesen der Hauptcharaktere gar nicht vertragen. Denn die Handlung, welche doch aus der Geschichte oder Sage entnommen ist und überall den sittlichen Inhalt, den Grad der Bildung, die Eigentümlichkeit ihrer Zeit verrät, vermag der Dichter nicht immer ebensogut mit tieferem Inhalt zu füllen, als den einzelnen Charakter. Der Dichter kann z. B. einem Orientalen die feinsten Gedanken und zartesten Empfindungen süßer Leidenschaft in den Mund legen, und doch den Charakter so färben, daß er den schönen Schein der Kunstwahrheit erhält; nun aber macht die Handlung vielleicht notwendig, daß derselbe Charakter die Frauen seines Harems säcken lasse oder ein Kopfab schneiden befehle. Unvermeidlich bricht dann der innere Widerspruch zwischen Handlung und Charakter auf. Das ist in der That eine Schwierigkeit des dramatischen Schaffens, welche zuweilen auch von der größten Begabung nicht ganz überwunden werden mag; dann bedarf es aller Kunst, um bei so spröden Stoffen dem Hörer den stillen Widerspruch zwischen Stoff und Lebensbedürfnis des Dramas zu verdecken. — Darum sind alle Liebeszenen in historischen Stücken von besonderer Schwierigkeit. Hier, wo wir die unmittelbarsten Klänge einer holden Leidenschaft fordern, ist eine harte Aufgabe, zu gleicher Zeit die Zeitfarbe zu geben. Am besten gedeiht es dem Dichter noch dann, wenn er, wie Goethe bei Gretchen, in solcher Situation Besonderheiten des Charakters mit starker Farbe malen und bis an die Grenzen des Genre hinabgehen darf.

Der stille Kampf des Dichters mit Voraussetzungen seines Stoffes, welche undramatisch und doch nicht wegzuschaffen sind, findet aber fast vor jeder Handlung statt, welche aus der Heldensage oder der älteren Geschichte genommen ist.

In den epischen Stoffen, welche die Heldensage der großen Kulturvölker darbietet, ist die Handlung bereits künstlerisch zugerichtet, wenn auch nach anderen als dramatischen Bedürfnissen. Leben und Schicksale der Helden erscheinen abgeschlossen, durch verhängnisvolle Taten bestimmt, gewöhnlich bildet die Reihenfolge der Begebenheiten, in denen sie handelnd und leidend erscheinen, eine längere Kette, aber es ist wohl möglich, einzelne Glieder derselben für den Gebrauch des Dramas abzulösen. Die Gestalten selbst schweben in großen Umrissen, einzelne charakteristische Eigentümlichkeiten derselben sind mächtig entwickelt. Sie stehen auf den Höhen ihres Volkstums, zeigen Kraft und Größe, so erhaben und eigenartig entwickelt, als die schöpferische Phantasie des Volkes nur zu erfinden vermochte, die verhängnisvollen Ereignisse ihres Lebens sind häufig gerade solche, wie der dramatische Dichter sie sucht, Liebe und Haß, eigensüchtiges Begehren, Kampf und Untergang.

Solche Stoffe sind ferner geweiht durch die teuersten Erinnerungen eines Volkes, sie waren einst Stolz, Freude, Unterhaltung von Millionen. Sie sind nach einer Umbildung durch die schöpferische Volkskraft, welche Jahrhunderte währte, immer noch biegsam genug, um der Erfindung des dramatischen Dichters Vertiefung der Charaktere, sogar Veränderung im Zusammenhang der Handlung zu gestatten. Mehrere von ihnen sind uns in der Ausarbeitung erhalten, welche ihnen im großen Epos zuteil wurde, die meisten sind wenigstens ihrem Hauptinhalt nach auch unserer Bildung nicht ganz fremd. Dies Gesagte gilt mehr oder weniger von den großen Sagenkreisen der Griechen, von den sagenhaften Überlieferungen, welche in die älteste Ge-

schichte der Römer verwebt sind, von den Helden sagen des deutschen und romanischen Mittelalters.

Freilich unterscheiden sich die Charaktere der epischen Sage bei näherer Betrachtung sehr von den Personen, wie sie dem Drama nötig werden. Es ist wahr, die Helden des Homer wie der Nibelungen sind sehr bestimmte Persönlichkeiten. Auch der Blick in das Innere der Menschenseele, in die wogenden Gefühle ist den epischen Dichtern durchaus nicht verwehrt, schon sie leiten aus dem Charakter des Helden nicht selten sein Schicksal her, aus seinen Leidenschaften die verhängnisvollen Thaten; schon in den Dichtungen frühester Zeit ist Kenntniss des Menschenherzens und zuweilen der gerechte Sinn zu bewundern, welcher das Schicksal des Menschen aus seinen Tugenden, Fehlern und Leidenschaften erklären möchte. Nicht ebenso ausgebildet ist die Fähigkeit, die Einzelheiten der inneren Vorgänge darzustellen. Das Leben der Persönlichkeiten äußert sich in einzelnen anekdotenhaften Zügen, die oft mit überraschender Feinheit empfunden sind; was vorher liegt, die stille Arbeit im Innern, und was auf solche That folgt, die stille Wirkung auf die Seele, wird übergangen oder kurz abgefertigt. Wie sich der Mensch unter Fremden behauptet, durchschlägt oder untergeht im Kampfe mit stärkeren Gewalten, welche gegen ihn stehen, das zu erzählen ist der Hauptreiz, also Beschreibung hoher Feste, Zweikampf, Schlacht, Reiseabenteuer. Am lebhaftesten ist der Ausdruck des Gefühls noch da, wo der Mann als ein Leidender sich gegen das Unerträgliche empört; auch hier starret der Ausdruck verhältnismäßig unlebendig in häufig wiederkehrenden Formeln, als Klage, als Gebet zu den Göttern, vielleicht so, daß der Sprechende seinem Geschick ein anderes gegenüber hält, oder in einem ausgeführten Bilde seine Lage bespiegelt. Fast immer ist die Rede der Helden einfach, arm, eintönig, mit denselben wiederkehrenden Klängen der Empfindung. So die Selbstgespräche des Odysseus und der Penelope in dem Gedicht,

in welchem das eigenartige Leben noch am reichlichsten und mit den besten Einzelzügen dargestellt ist. Auch wo der innere Zusammenhang der Begebenheiten auf den geheimen Ansätzen und der eigentümlichen Leidenschaft einer einzelnen Person ruht, da also, wo sich aus dem Innern eines Charakters eine verhängnisvolle Handlung entwickelt, ist die Analyse der Leidenschaft noch kaum vorhanden. Kriemhilds Plan, Rache zu nehmen für den Mord, der an ihrem Gatten verübt wurde, die sämtlichen Seelenbewegungen dieses fesselnden Charakters, der dem Dichter so gewaltig in der Seele lebt, wie kurz und gedeckt sind sie in der Erzählung! Es ist bezeichnend, daß bei diesem deutschen Gedichte das lyrische Weiwert, Selbstgespräche, Klagen, gemüthliche Betrachtungen, viel ärmer ist als in der Odyssee, dagegen besonders lebhaft und schön ausgeführt jede Eigentümlichkeit der Hauptcharaktere, welche deren Freundschaft oder Feindschaft zu anderen bestimmt.

Aber sobald man die gewaltigen schattenhaften Gestalten der Sage sich auf der Bühne menschlich nahe und von Menschen dargestellt denkt, verlieren sie die Würde und Größe ihrer Umrisse, womit die geschäftige Phantasie ihr Bild umkleidet hat; ihre Reden, die innerhalb der epischen Erzählung die kräftigste Wirkung ausüben, werden, in die Jamben der Bühne umgeschrieben, matt, alltäglich. Ihr Handeln dünkt uns roh, barbarisch, wüßt, ja ganz unmöglich, sie scheinen zuweilen, wie jene Nixe und Kobolde des alten Volksglaubens, ohne eine menschliche und vernünftige Seele. Die erste Arbeit des Dichters muß also eine Umbildung und eine Vertiefung der Charaktere sein, wodurch uns dieselben menschlich verständlich werden. Wir wissen, wie lockend den Griechen solche Dichterarbeit erschien.

Und sie standen besonders günstig zu ihrem alten Sagenstoff. Er war durch tausend Fäden mit dem Leben ihrer Gegenwart verbunden, durch örtliche Überlieferungen, Götterdienst und bildende Kunst. Die freiere Bildung ihrer Zeit erlaubte

bereits wichtige Änderungen vorzunehmen, mit innerer Unbefangenheit das Überlieferte als rohen Stoff zu behandeln. Und doch! Die Geschichte der attischen Tragödie ist in der That eine Geschichte des inneren Kampfes, den große Dichter mit einem Gebiet von Stoffen führten, welches sich einigen Hauptgesetzen des dramatischen Schaffens um so heftiger widersetzt, je mehr die Kunst des Schauspielers ausgebildet, die Ansprüche der Zuschauer an einen reichen Inhalt der Charaktere gesteigert wurden.

Euripides ist für uns das lehrreiche Beispiel, wie die griechische Tragödie durch den inneren Gegensatz zwischen ihrem Stoffgebiet und den größeren Anforderungen, welche die Kunst der Darstellung allmählich machte, aufgelöst wurde. Keiner seiner großen Vorgänger versteht besser als er die Gebilde der epischen Sage mit flammender, markzerfressender Leidenschaft zu füllen; keiner hat gewagt, so realistisch die dramatischen Charaktere der Empfindungsweise und dem Verständnis seiner Zuschauer nahe zu rücken, keiner hat der Kunst der Schauspieler so viel zu Liebe getan. Überall in seinen Stücken erkennt man deutlich, daß die Darsteller und die Bedürfnisse der Bühne größere Bedeutung gewonnen haben. Aber die schauspielerisch wirksame Behandlung seiner Rollen, an sich ein Fortschritt, das gute Recht des Bühnendramas, trug doch dazu bei, seine Stücke zu verschlechtern; das Wilde und Barbarische der Handlung mußte als widerwärtig auffallen, wenn die Personen wie Athener aus der Umgebung des Dichters dachten und fühlten und dabei wie unbändige Skythen handelten. Seine Elektra ist eine gedrückte Frau aus einem edlen Hause, die in der Noth einen armen, aber braven Bauer geheiratet hat und mit Verwunderung wahrnimmt, daß unter seinem schlechten Kittel doch ein wackeres Herz schlägt; aber nur schwer glauben wir ihrer Versicherung, daß sie eine Tochter des entlebten Agamemnon sei. Wenn in der Iphigenia in Aulis Mutter und Tochter Hilfe flehend die

Hand an das Kinn des Achilles und Agamemnon legen und diese dadurch nach Volkssitte beschwörend zu erweichen suchen, und wenn Achilles der grüßenden Klytämnestra die Hand versagt, so war solche mimische Erfindung ein an sich vortreffliches schauspielerisches Motiv; aber es stand in auffallendem Gegensatz zu der herkömmlichen Bewegung der maskierten und drapierten Personen, und während dieser Fortschritt der Schauspielkunst die Szenenwirkung in den Augen der Zuschauer wahrscheinlich kräftig steigerte, machte er zugleich die Iphigenia zu einer bedrängten Athenerin und das beabsichtigte Abschachten derselben fremdartiger und unwahrer. In vielen anderen Fällen gibt der Dichter dem Begehren seines Pathospielers nach großen Gesangwirkungen so weit nach, daß er den verständlichen und gemüthlichen Verlauf seiner Handlung plötzlich und unmotiviert durch Ausmalen der alten Sagenzüge unterbricht, durch Raserei, Kindermord u. a. m. Der ursächliche Zusammenhang der Ereignisse wird bei diesem Eindringen opernhafter und schauspielerischer Effekte Nebensache, die tragische Wucht geht verloren, die Personen werden Gefäße für mehrerlei Gefühle, spielend und sophistisch lösen sie sich von dem Zwange ihrer Vergangenheit. Fast in jedem Stück wird fühlbar, daß dem Dichter der alte Sagenstoff durch die wohlberechtigte Steigerung der Bühnenwirkungen wie ein morsches Gewebe zersfährt und zur Herstellung einer einheitlichen dramatischen Handlung unbrauchbar wird. Wären uns Stücke anderer Zeitgenossen überliefert, wir würden wahrscheinlich erkennen, wie auch andere vergeblich um die Versöhnung zwischen den gegebenen Stoffen und den Lebensbedingungen ihrer Kunst gerungen haben. Denn das muß wiederholt werden: was die Dichtergröße des Euripides mindert, ist nicht zumeist der ihm eigentümliche Mangel an Ethos, sondern es ist die naturgemäße und unaufhaltsame Auflösung, welche in Dramenstoffen kommen mußte, die wesentlich undramatisch waren. Allerdings trug auch die wiederholte Be-

nutzung desselben Stoffes dazu bei, den Übelstand an den Tag zu bringen; denn die späteren Dichter, welche bereits große dramatische Behandlung fast aller Sagen vorfanden, hatten bringende Veranlassung durch etwas Neues, Reizendes ihre Zuhörer zu gewinnen, und sie fanden dies darin, daß sie der Kunst ihrer Schauspieler neue und höhere Aufgaben stellten. Und dieser sachgemäße Fortschritt beschleunigte den Verderb der Handlung und dadurch auch der Rollen.

Wir Deutsche aber stehen zur epischen Sage weit ungünstiger. Sie ist für uns eine verschüttete Welt. Auch wo unsere Wissenschaft in weiten Kreisen Kunde davon verbreitet hat, wie von Homer und den Nibelungen, ist die Kenntnis und die Freude daran ein Vorrecht der Gebildeten. Unsere Bühne aber ist sehr viel realistischer geworden als jene griechische, und fordert von den Charakteren weit reichlichere Einzelzüge, einen unser Empfinden nicht peinlich verlegenden Inhalt. Wenn bei uns auf der Bühne Tristan eine Frau heiratete, um sein Verhältnis zur Frau eines andern zu verdecken, so würde sein Darsteller in Gefahr sein, von einer erbitterten Galerie als gemeines Scheusal mit Äpfeln geworfen zu werden, und die Brautnacht der Brunhild, so wirksam in dem Epos geschildert, wird auf der Bühne immer eine gefährliche Stimmung der Schauenden erwecken.

Uns Deutschen ist als Quell dramatischer Stoffe die Geschichte wichtiger geworden als die Sage. Für eine Mehrzahl der jüngeren Dichter ist die Geschichte des Mittelalters der Zauberbrunnen, aus welchem sie ihre Dramen heraufholen. Und doch liegt im Leben und Charakter unserer deutschen Vorfahren etwas schwer Verständliches, was uns die Helden des Mittelalters, — freilich noch mehr die Zustände des Volkes, — wie mit einem Nebel verdeckt und die Seele eines Fürstensonnes aus der Zeit Ottos des Großen undurchsichtiger macht, als die eines Römers aus der Zeit des zweiten punischen Krieges.

Die Unselbstständigkeit des Mannes ist weit größer, jeder einzelne ist stärker durch die Anschauungen und Gewohnheiten seines Kreises beeinflusst. Die Eindrücke, welche von außen in die Seele fallen, werden von beherrschender Einbildungskraft schnell umspinnen, verzogen, gefärbt; zwar ist die Tätigkeit der Sinne scharf und energisch, aber das Leben der Natur, das eigene Leben und das Treiben anderer werden weit weniger nach dem verständigen Zusammenhange der Erscheinungen aufgefaßt, als vielmehr nach den Bedürfnissen des Gemüths gedeutet. Leicht bäumt die Selbstsucht des einzelnen auf und stellt sich zum Kampfe, ebenso beherrschend ist das Fügen unter übermächtige Gewalt. Die urwüchsige Einfalt eines Kindes mag in demselben Mann mit durchtriebener List und mit Lastern verbunden sein, welche wir als Auswuchs einer verderbten Zivilisation zu betrachten gewöhnt sind. Und diese Unfreiheit sowie die Vereinigung der — scheinbar — stärksten Gegensätze in Empfindung und Art des Handelns finden sich bei den Führern der Völker ebenso sehr als bei kleinen Leuten. Es ist offenbar, daß schon dadurch das Urtheil über Charaktere, Wert oder Unwert ihrer einzelnen Handlungen, über Stimmungen und Beweggründe erschwert wird. Wir sollen den Mann nach Bildung und sittlichem Gefühl seiner Zeit, und seine Zeit nach Bildung und Moral der unseren beurtheilen. Man versuche nun in irgend einem der früheren Jahrhunderte des Mittelalters sich eine Art Bild von dem mittleren Durchschnitt der Sittlichkeit im Volke zu machen, und man wird mit Erstaunen sehen, wie schwer das ist. Dürfen wir nach den Strafen schließen, welche die ältesten Volksrechte auf alle möglichen scheußlichen Missethaten setzten, oder nach den Greuelthaten im Hofhalt der Merowinger? Es gab damals noch kaum etwas von dem, was wir öffentliche Meinung nennen, und wir dürfen höchstens sagen, daß die Geschichtschreiber uns den Eindruck von Männern machen, welche Vertrauen verdienen. Wenn ein Fürstensohn sich in wiederholten Empörungen

gegen seinen Vater erhob, wie weit wurde er durch die Auffassung seiner Zeit, durch seine innersten Beweggründe gerechtfertigt oder entschuldigt? Selbst bei Ereignissen, welche sehr klar scheinen und uns in greller Beleuchtung erhalten sind, empfinden wir einen Mangel in unserem Verständnis. Nicht nur, weil wir zu wenig von jener Zeit wissen, sondern auch, weil wir, was uns überliefert wird, nicht immer verstehen, wie der dramatische Dichter es verstehen muß, in seinem ursächlichen Zusammenhange und in seiner Entstehung aus dem Kern eines Menschenlebens.

Wer freilich die wirklichen Verhältnisse und den geschichtlichen Charakter seines Helden nicht näher untersuchen wollte und den Namen desselben nur benutzte, um einige Ereignisse jener Zeit nach Anweisung eines bequemen Geschichtswerkes auf der Bühne mit tapferen Betrachtungen zu versehen, der würde jeder Schwierigkeit aus dem Wege gehen. Aber er würde auch schwerlich einen in Wahrheit dramatischen Stoff finden. Denn die edle Masse der Dramenstoffe lagert in den Steinmassen der Geschichte fast immer nur da, wo das geheime vertrauliche Leben der Heldencharaktere beginnt, man muß danach zu suchen wissen.

Gibt man sich nun ernstlich Mühe, die Helden aus entfernter Vergangenheit so viel als möglich kennen zu lernen, so entdeckt man in ihrem Wesen etwas sehr Undramatisches. Denn wie jenen epischen Gedichten ist auch dem geschichtlichen Leben alter Zeit eigen, daß der innere Kampf des Menschen, seine Empfindungen, Gedanken, das Werden seines Willens bei den Helden selbst noch keinen Ausdruck gefunden haben. Auch in keinem Beobachter. Das Volk, seine Dichter und Geschichtsschreiber sehen den Mann scharf und gut im Augenblicke der That, sie empfinden — wenigstens bei den Deutschen — das Charakteristische seiner Lebensäußerungen sehr innig, mit Ehrung, Erhebung, Laune, Abneigung. Aber nur die Augenblicke,

in denen sein Leben sich nach außen kehrt, sind jener Zeit anziehend, fesselnd, verständlich. Sogar die Sprache hat für die inneren Vorgänge bis zum Tun nur dürftigen Ausdruck, auch die leidenschaftliche Bewegung wird vorzugsweise in der Wirkung genossen, welche sie auf andere ausübt, und in der Beleuchtung, welche sie der Umgebung mittheilt. Für die Gemüthszustände, sowie für die Rückwirkungen, welche das Geschehene auf Empfindungen und Charakter des Mannes ausübt, fehlt jede Technik der Darstellung, fehlt die Teilnahme. Sogar die Schilderung offen liegender Charaktereigentümlichkeiten sowie eine reiche Ausführung des Geschehenen sind bei dem Erzähler nicht häufig, eine verhältnismäßig trockene Zusammenreihung der Begebenheiten wird mehr oder weniger oft durch Anekdoten unterbrochen, in denen eine einzelne den Zeitgenossen wichtige Lebensäußerung des Helden hervorbricht, hier ein treffendes Wort, dort eine kräftige That. Vorzugsweise auf solchen Sagen beruht die Erinnerung, welche das Volk von seinem Führer und dessen Thaten bewahrt. Wir wissen, daß bis über die Reformation, ja bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaus dieselbe Auffassung bei Gebildeten häufig war, daß sie noch jetzt unserem Volke nicht geschwunden ist.

Diese Armut des dramatischen Lebens erschwert dem Dichter das Verständniß und die Darstellung eines jeden Helden. Aber in der Anlage unserer Urahnen war noch etwas besonderes, was ihr Wesen zuweilen ganz geheimnißvoll macht. Schon in ihrer ältesten epischen Zeit zeigen sie in Charakteren, in Sprache, Poesie und Sitte die Neigung, ein eigenartiges inneres Grübeln und Denken zur Geltung zu bringen. Nicht die Dinge an sich, sondern was sie bedeuten, ist schon den Ahnen des Denkervolkes die Hauptsache. Sehr reichlich bringen die Bilder der Außenwelt in die Seele der alten Germanen, welche vielseitiger, anerkennender, mit stärkerer Kraft der Aufnahme versehen sind als jedes andere Volk der Erde. Aber nicht in der schönen,

klaren, ruhigen Weise der Griechen, oder mit der sichern, beschränkten, praktischen Einseitigkeit der Römer spiegelt sich das Empfangene bei ihnen in Rede und Tun wieder, sie verarbeiten langsam und innig, und was aus ihnen herausquillt, hat eine starke subjektive Färbung und eine Zugabe aus ihrem Gemüt erhalten, die wir schon in frühester Zeit lyrisch nennen dürfen. Darum steht auch die älteste Poesie der Deutschen in auffälligem Gegensatz zu dem Epos der Griechen: nicht das volle und reichliche Erzählen der Handlung ist ihr die Hauptsache, sondern ein scharfes Herausheben einzelner, glänzender Züge, die Verknüpfung des Moments mit einem ausgeführten Bilde, ein Darstellen in kurzen, abgebrochenen Wellen, auf denen man das aufgeregte Gemüt des Erzählers erkennt. Ganz ebenso ist bei den Charakteren die trotzige Selbstsucht mit einer Hingabe an ideale Empfindungen verbunden, die den Deutschen seit der Urzeit ein auffallendes Gepräge gab und sie mehr als ihre Körperkraft und kriegerische Wucht den Römern furchtbar machte. Keine Volkssitte hat so keusch und edel das Wesen der Frau gefaßt, kein Heidenglaube hat wie der deutsche die Schrecken des Todes überwunden, denn auf dem Schlachtfelde sterben ist die höchste Ehre und Freude des Helden. Durch dieses Vordringen des Gemüths und idealer Empfindungen erhalten die Charaktere der deutschen Helden im Leben wie im Epos schon sehr früh ein weniger einfaches Gefüge, ein originelles, zuweilen wunderliches Gepräge, welches ihnen bald besondere Größe und Tiefe, bald ein abenteuerliches und unvernünftiges Aussehen verleiht. Man vergleiche nicht den poetischen Wert der Schilderung, aber die Charakteranlage griechischer Helden in Ilias und Odyssee mit den Helden der Nibelungen. Dem tapfersten Griechen bleibt der Tod etwas Furchtbares, die Gefahr des Kampfes etwas Lästiges, es ist ihm nicht in unserem Sinne unehrenhaft, einen schlafenden oder waffenlosen Feind zu töten, es ist nicht der kleinste Heldenruhm, flug die Gefahr des Zu-

sammentreffens zu vermeiden und aus dem Hinterhalt einen Ahnungslosen zu treffen. Der deutsche Held dagegen, derselbe, welcher aus Treue gegen seinen Herrn die verruchteste That eines Deutschen begangen und einen wehrlosen Mann listig von hinten getroffen hat, gerade er kann für sich, seinen Herrn und seinen Stamm Tod und Untergang vermeiden, wenn er zu rechter Zeit ausspricht, daß Gefahr vorhanden sei. Die Überirdischen haben ihm sein und der Freunde Verderben prophezeit, wenn die verhängnisvolle Reise fortgesetzt wird, und doch stößt er die Fährte, welche die Rückkehr möglich macht, in den Strom; — noch an dem Königshofe, wo ihm der Tod droht, vermag ein Wort zu dem wohlwollenden König, ehrliche Antwort auf eine herzliche Frage das ärgste abzuwenden, er aber schweigt. Ja noch mehr, er und die Seinen höhnen und reizen die erbitterten Feinde, und mit der sicheren Aussicht auf Untergang regen sie selbst herausfordernd im Spiele den blutigen Streit auf. Dem Griechen, jedem andern Volke des Alterthums, vielleicht die Gallier ausgenommen, wäre solche Art Heldentum durchaus unheimlich und unvernünftig erschienen. Es war aber echt deutsch, der wilde und finstere Ausdruck eines Volkswesens, in welchem dem einzelnen seine Ehre und sein Stolz weit mehr galten als das Leben. — Nicht anders ist dies Verhältnis bei den Helden der Geschichte. Die idealen Empfindungen, welche ihr Leben regieren, wie unvernünftig sie zuweilen schon lange vor Ausbildung des Ritterthums waren, die Pflichten der Ehre und Treue, das Gefühl des Männerstolzes und der eigenen Würde, Todesverachtung und Liebe zu einzelnen Menschen hatten oft eine Stärke und Gewalt, welche wir schwer zu schätzen nicht immer als beherrschendes Motiv zu erkennen vermögen.

So schwebte die Seele des Germanen schon in ältester Zeit in Bänden, welche für uns oft nicht mehr erkennbar sind; fromme Hingabe und Sehnsucht, Aberglaube und Pflichtgefühl, ein geheimer Zauberspruch oder ein geheimes Gelübde zogen

seinen Entschluß zu Thaten, welche wir vergeblich durch verständige Gründe, die unserer Bildung entnommen sind, zu erklären suchen.

Und zu solcher Anlage kam im Mittelalter endlich der große Kreis von Stimmungen, Gesetzen und phantastischen Träumereien, welcher mit dem Christentum eindrang. Während einerseits der schneidende Gegensatz, in welchem der milde Glaube der Entsagung zu den rauhen Neigungen eines erobernden Kriegervolkes stand, den Deutschen die Widersprüche zwischen Pflicht und Neigung, zwischen äußerem und innerem Leben höchlich vermehrte, entsprach er andererseits in auffallender Weise dem Bedürfnis der Hingebung, welche der Deutsche für einige große Ideen schon längst besaß. Wenn an die Stelle Wotans und des getöteten Asengottes der Vater der Christen und sein eingebornen Sohn, und an die Stelle der Schlachtfrauen die Scharen der Heiligen traten, so erhielt dadurch auch das Leben nach dem Tode eine neue Weihe und herzlichere Bedeutung. Und zu den alten Gewalten, welche den Entschluß des Mannes in der Stille bestimmt hatten, zu dem bedeutungsvollen Wort, einem anlaufenden Tiere, zu dem Trinkgelage und dem Würfelspiele, zu den Mahnungen der Heidenpriester und den Weissagungen kluger Frauen kamen jetzt die Forderungen der neuen Kirche, ihr Segen und ihr Fluch, Gelübde und Beichte, die Priester und die Mönche; dicht an den rohen, rücksichtslosen Genuß traten leidenschaftliche Bußübungen und strengste Askese, und neben den Häusern der hübschen Frauen erhoben sich die Nonnenklöster. Wie seit der Herrschaft des Christenglaubens die Charaktere in den schärfsten Grundsätzen gezogen, wie Empfindung und Beweggründe des Handelns mannigfaltiger, tiefer und künstlicher gemacht werden, das zeigen z. B. zahlreiche Gestalten aus der Zeit der Sachsenkaiser, wo fromme Schwärmerei gerade unter den Vornehmen üblich wird und Männer und Frauen bald durch das Bestreben, die

Welt für sich zu gewinnen, bald durch den reinigen Wunsch, den Himmel mit sich zu versöhnen, hin und her getrieben werden.

Wer je die Schwierigkeit empfunden hat, Menschen des Mittelalters, welche durch die tiefsinnige Natur der Germanen und durch die alte Kirche geformt wurden, zu verstehen, der wird diese kurzen Andeutungen nach jeder Richtung ergänzen.

Und deshalb wird hier ein früheres Beispiel von anderem Gesichtspunkt wiederholt. Was arbeitete in der Seele Heinrichs IV., als er im Büßerhemd an die Schloßmauer von Kanossa trat? Damit der Dichter diese Frage durch eine edle Kunstwirkung beantworten könne, wird er sich doch vom Geschichtsschreiber erst sagen lassen, was dieser weiß. Und er wird mit Erstaunen sehen, wie verschieden die Auffassung der Situation, wie unsicher und spärlich die erhaltene Nachricht, und wie unbequem und schwer ergründlich das Herz dieses mittelalterlichen Helden ist.

Daß er nicht mit innerer Zerknirschung zum Papste fuhr, der hochfahrende gewaltsame Mann, der in dem römischen Priester seinen gefährlichsten Gegner haßte, ist leicht zu begreifen. Daß er die bittere Notwendigkeit dieses Schrittes lange im empörten Gemüt herumgewälzt hatte und nicht ohne grimmige Hintergedanken das Büßerhemd anzog, ist vorauszusetzen. Aber er kam ebensowenig als ein listiger Staatsmann, der mit kalter Berechnung sich demüthigt, weil er einen falschen Schritt des Gegners erkennt und aus dieser Niederlage die Früchte eines künftigen Sieges herauswachsen sieht. Denn Heinrich war ein mittelalterlicher Christ; wie tief er den Gregor haßte, der Fluch der Kirche hatte für ihn zuverlässig etwas Unheimliches und Furchtbares, zu seinem Gott und dem Christenhimmel gab es damals keinen anderen Weg als durch die Kirche. Gregor saß an der Himmelsbrücke, und wenn er es verbot, geleiteten die Engel, die neuen Schlachtjungfrauen der Christen, den

toten Krieger nicht vor den Thron Alvaters, sondern sie stießen ihn in den Abgrund zu dem alten Drachen. Der Papst schreibt, daß der Kaiser viel geweint und sein Erbarmen angefleht habe, und daß auch die Umgebung Gregors schluchzend und weinend diese Buße des Kaisers ansah. Der Büßende war also doch wohl im Glauben, daß der Papst ein Recht habe ihn so zu plagen? Diese Einwirkungen des kirchlichen Gewissens auf weltliche Zwecke, die abenteuerliche und unsichere Mischung von Gegensätzen, bald Stolz, hoher Sinn, dauerhafte, unzerstörbare Kraft, die wir fast für übermenschlich halten, und wieder eine klägliche Leere und Schwäche, die uns verächtlich dünkt: das bietet dem Dichter keine leicht zu bewältigende Aufgabe. Allerdings, er ist Herr seines Stoffes, er vermag den geschichtlichen Charakter frei nach seinem Bedarf umzuformen. Es ist möglich, daß der wirkliche Heinrich vor Kanossa stand wie ein ungebändigter ruchloser Bube, der eine schwere Züchtigung auszuhalten hat. Was kümmert das den Dichter? Aber ebenso zwingend ist seine Verpflichtung, vorher das wirkliche Wesen des Kaisers bis in die tiefsten Falten zu ergründen. Sowohl der reuige Büßer als der kalte Staatsmann werden bei dieser Sachlage Unwahrheiten, der Dichter hat den Charakter des Fürsten aus Bestandteilen zu mischen, für welche er vielleicht in seiner eigenen Seele nicht die entsprechenden Anschauungen findet und die er sich erst durch Nachdenken in Anschauung und warme Empfindung umzusetzen hat. Es gibt wenige Fürsten des Mittelalters, welche nicht in wesentlichen Begebenheiten ihres Lebens, nach dem Maßstab unserer Bildung und Sittlichkeit gemessen, entweder als kurzfristige Tröpfe oder als gewissenlose Bösewichter — nicht selten als beides — erscheinen. Der Geschichtschreiber wird mit solchen schwierigen Aufgaben in seiner anspruchslosen Weise fertig, er sucht sie im Zusammenhange ihrer Zeit zu verstehen und sagt ehrlich, wo sein Verständnis aufhört; der Dichter zieht diese Abenteuerlichen gebieterisch an das helle Licht unserer

Tage, er füllt ihr Inneres mit warmem Leben, mit moderner Sprache, mit einem guten Theil an Vernunft und Bildung unserer Tage, und er vergißt, daß die Handlung, in welcher er sie bewegt, aus der alten Zeit genommen ist und nicht ebenso umgeformt werden konnte, und daß sie auffallend schlecht stimmt zu dem höheren menschlichen Inhalt, den er ihren Charakteren gegeben.

Die geschichtlichen Stoffe aus grauer Vergangenheit und wenig bekannten Zeitabschnitten unseres Volkstums verlocken unsere jungen Dichter, wie einst den Euripides die epischen Stoffe, sie verleiten zu Schaustellungen, wie jene alten zu Deklamationen. Nun sollen ihre Gestalten darum nicht als unbrauchbar beiseite gelegt werden; aber der Dichter wird sich fragen, ob die Umbildungen, die er mit einem jeden Charakter der Vorzeit vorzunehmen verpflichtet ist, nicht vielleicht so groß werden, daß jede Ähnlichkeit seines Bildes mit der historischen Gestalt schwindet, und ob die unverfügbaren Voraussetzungen der Handlung nicht mit seiner freien Gestaltung unverträglich geworden sind. Das wird allerdings zuweilen der Fall sein.

Nicht weniger beachtenswert ist der Kampf, welchen der Dramatiker in seinen Rollen gegen das führen muß, was er als Natur zu idealisieren hat. Seine Aufgabe ist, großer Leidenschaft auch großen Ausdruck zu geben. Er hat dabei zum Gehilfen den Darsteller, also die leidenschaftlichen Akteure der Stimme, Gestalt, Mimik und Gebärde. Trotz dieser reichen Mittel vermag er fast niemals, und gerade in den Augenblicken höherer Leidenschaft nicht, die entsprechenden Erscheinungen des wirklichen Lebens ohne große Veränderungen zu verwenden, wie stark und schön und wirksam sich dort bei starken Naturen auch die Leidenschaft ausdrücke, und wie großen Eindruck sie dem zufälligen Beobachter mache. Auf der Bühne soll die Erscheinung in die Entfernung wirken. Selbst beim kleinen Theater ist ein verhältnismäßig großer Zuschauerraum mit dem

Ausdrücke der Leidenschaft zu füllen, gerade die feinsten Akzente aber des wirklichen Gefühls in Stimme, Blick, selbst in der Haltung werden dem Publikum schon der Entfernung wegen durchaus nicht so deutlich und fesselnd, als sie im Leben sind. Und ferner, es ist die Aufgabe des Dramas, ein solches Arbeiten der Leidenschaft in allen Momenten verständlich und eindringlich zu machen; denn es ist nicht die Leidenschaft selbst, welche wirkt, sondern die dramatische Schilderung derselben durch Rede und Mimit; immer sind die Charaktere der Bühne bestrebt, ihr Inneres dem Hörer zuzuführen. Der Dichter muß deshalb für die Wirkung auswählen. Die flüchtigen Gedanken, welche in der Seele des Leidenschaftlichen durcheinander zucken, Schlüsse, welche mit der Schnelligkeit des Blißes gemacht werden, die in großer Zahl wechselnden Seelenbewegungen, welche bald undeutlicher, bald lebendiger zu Tage kommen, sie alle in ihrer ungeordneten Fülle, ihrem schnellen Verlauf, oft unvollkommenen Ausdruck, vermag die Kunst so nicht zu häufen. Sie braucht für jede Vorstellung, jede starke Empfindung eine gewisse Zahl bedeutsamer Worte und Gebärden, die Verbindung derselben durch Übergänge oder scharfe Gegensätze erfordert ebenfalls ein zweckvolles Spiel, jedes einzelne Moment stellt sich breiter dar, eine sorgfältige Steigerung muß stattfinden, damit eine höchste Wirkung erreicht werde. So muß die dramatische Dichtkunst zwar die Natur beständig belauschen, aber sie darf durchaus nicht kopieren, ja sie muß zu den Einzelzügen, welche die Natur ihr angibt, noch ein anderes mischen, was die Natur nicht bietet. Und zwar sowohl in den Reden als in der Schauspieltkunst. Für die Dichtung ist eins der nächsten Hilfsmittel der Witz des Vergleiches, die Farbe des Bildes; dieser älteste Schmuck der Rede tritt mit Naturnotwendigkeit überall in die Sprache des Menschen, wo die Seele in gehobener Stimmung frei ihre Flügel regt. Dem begeisterten Redner wie dem Dichter, jedem Volke, jeder Bildung sind Vergleich und Bild

die unmittelbarsten Äußerungen eines geseigerten Wesens, des kräftigen geistigen Schaffens. Nun aber ist die Aufgabe des Dichters, mit der größten Freiheit und Gehobenheit seines Wesens die größte Befangenheit seiner Personen in ihren Leidenschaften darzustellen. Es wird also unvermeidlich sein, daß seine Charaktere auch in den Momenten hoher Leidenschaft weit mehr von dieser inneren schöpferischen Kraft der Rede, von der unumschränkten Macht und Herrschaft über Sprache, Ausdruck und Gebärdenspiel verraten, als sie in der Natur jemals zeigen. Ja diese innere Freiheit ist ihnen notwendig und der Zuschauer fordert sie. Und doch liegt hier die große Gefahr für den Schaffenden, daß seine Redekunst der Leidenschaft zu künstlich erscheine. Unsere größten Dichter haben die Kunstmittel der Poesie oft in einer Reichlichkeit zu leidenschaftlichen Momenten benutzt, welche verlegt. Es ist bekannt, daß schon Shakespeare bei pathetischem Ausdruck der Neigung seiner Zeit zu mythologischen Vergleichen und prächtigen Bildern zu sehr nachgibt; dadurch kommt häufig ein Schwulst in die Sprache seiner Charaktere, den wir nur über der Menge von schönen bedeutsamen Zügen, die dem Leben abgelauscht sind, vergessen. Näher stehen die großen Dichter der Deutschen unserer Bildung, aber auch bei ihnen, vor anderen bei Schiller, drängt sich in das Pathos nicht selten eine Schönrednerei, welche unbefangener Empfindung schon jetzt unbequem wird.

Wenn der Gegensatz zwischen Kunst und Natur bei jedem leidenschaftlichen Ausdruck erkennbar ist, so gilt dies am meisten von den innigsten und herzlichsten Empfindungen. Und so wird hier noch einmal an die sogenannten Liebesjener erinnert. In der Wirklichkeit ist der Ausdruck der holden Leidenschaft, welcher aus einer Seele in die andere bringt, so zart, wortarm und diskret, daß er die Kunst in Verzweiflung bringt. Ein schneller Strahl des Auges, ein weicher Ton der Stimme vermag dem Geliebten mehr auszudrücken als jede Rede; gerade die un-

mittelbarste Äußerung des süßen Gefühls bedarf der Worte nur wie nebenbei; auch die Augenblicke der sogenannten Liebeserklärung werden häufig wortarm, dem Fernstehenden kaum sichtbar verlaufen. Dem Zuschauer kann auch die höchste Kraft des Dichters und Darstellers das beredte Schweigen und die schönen geheimen Schwingungen der Leidenschaft nur durch eine größere Anzahl von Hilfsmitteln ersetzen. Ja, Dichter und Darsteller müssen gerade hier eine Reichlichkeit von Wort und Mimit anwenden, die in der Natur unwahrscheinlich ist. Allerdings vermag der Schauspieler die Worte des Dichters durch Ton und Gebärde zu steigern und zu ergänzen; aber damit er diese erhöhenden Wirkungen übe, muß die Sprache des Dichters ihn leiten und höchst planvoll und zweckmäßig die Wirkungen der Schauspielkunst motivieren, und deshalb verlangt auch der Schauspieler eine schöpferische Tätigkeit des Dichters, welche nicht eine Nachbildung der Wirklichkeit, sondern etwas ganz anderes gibt: das Kunstvolle.

Darf man gegenüber solchen Schwierigkeiten, welche der Ausdruck hoher Leidenschaft im Drama darbietet, dem Dichter raten, so wird das beste sein, so genau und lebenswahr, als seine Begabung erlaubt, die einzelnen Momente zu starker Steigerung zusammenzuschließen und so wenig als möglich die schmückenden Betrachtungen, Vergleiche, Bilder ins Breite auszuführen. Denn während sie der Sprache Fülle geben, verdecken sie nur zu gern Flüchtigkeit und Armut der poetischen Erfindung. Wenn überall dem dramatischen Dichter genaues, immerwährendes Beobachten der Natur unentbehrlich ist, so gilt das am meisten bei Darstellung heftiger Leidenschaften; wohl aber soll er sich bewußt sein, daß er gerade hier am wenigsten die Natur nachahmen darf.

Eine andere Schwierigkeit entsteht dem Dichter durch den inneren Gegensatz, in welchen seine Art des Schaffens zu der seines Verbündeten, des Schauspielers, tritt. Der Dichter

empfindet die Bewegungen seiner Charaktere, ihr Gegenspiel und Zusammenwirken nicht so, wie der Leser die Worte des Dramas, nicht so, wie der Schauspieler seine Rolle. Gewaltig und zum Schaffen reizend gehen ihm der Charakter, die Szene, jedes Moment auf, in der Art, daß ihm zugleich ihre Bedeutung für das Ganze klar vor Augen steht, während ihm alles Vorhergehende und alles Nachfolgende wie in leisen Akkorden durch das Gemüt zittert. Die Lebensäußerungen seiner Charaktere, das Fesselnde der Handlung, die Wirkung der Szenen empfindet er als lockend und gewaltig vielleicht lange bevor sie in Worten Ausdruck gefunden haben. Ja, der Ausdruck, welchen er ihnen schafft, gibt seiner eigenen Empfindung oft sehr unvollständig die Schönheit und Macht wieder, womit sie in seiner Seele geschmückt waren. Während er so das Seelenhafte seiner Personen von innen heraus durch die Schrift festzuhalten bemüht ist, wird ihm die Wirkung der Worte, welche er niederschreibt, nur unvollkommen klar, erst nach und nach gewöhnt er sich an ihren Klang; auch den geschlossenen Raum der Bühne, das äußere Erscheinen seiner Gestalten, die Wirkung einer Gebärde, eines Redetons fühlt er nur nebenbei, bald mehr bald weniger deutlich. Im ganzen steht er, der durch die Sprache schafft, den Bedürfnissen des Lesers oder Hörers noch näher als denen des Schauspielers, zumal wenn er nicht selbst darstellender Künstler ist. Die Wirkungen, welche er findet, entsprechen deshalb bald mehr den Bedürfnissen des Lesenden, bald mehr denen des Darstellers.

Nun aber muß der Dichter großer Empfindung auch einen vollen und starken Ausdruck durch die Sprache geben. Und die Wirkungen, welche eine Seele auf andere ausübt, werden dadurch hervorgebracht, daß ihr Inneres in einer Anzahl von Redewellen herausbricht, welche sich immer stärker und mächtiger erheben und an das empfangende Gemüt schlagen. Das bedarf einer gewissen Zeit und auch bei kurzer und höchst kräftiger

Behandlung einer gewissen Breite der Ausführung. Der Schauspieler dagegen mit seiner Kunst bedarf des Stroms der überzeugenden, verführenden Rede, ja er bedarf des starken Ausdrucks der Leidenschaft durch die Sprache nicht immer. Sein Augenmerk ist darauf gerichtet, noch durch andere Mittel zu schaffen, deren Wirksamkeit der Dichter nicht ebenso lebendig empfindet. Durch eine Gebärde des Schreckens, des Hasses, der Verachtung vermag er zuweilen weit mehr auszudrücken, als der Dichter durch die besten Worte. Ungeduldig wird er immer in Versuchung sein, von den höchsten Mitteln seiner Kunst Gebrauch zu machen. So werden die Geseze der Bühnenwirkung für ihn und die Zuschauer zuweilen andere, als sie in der Seele des schaffenden Dichters lagen. Dem Darsteller wird oft in dem Kampf der Leidenschaft ein Wort, ein Augenblick besonders geeignet sein, die stärksten mimischen Wirkungen daran zu knüpfen; alle folgenden Seelenvorgänge in seiner Rede, wie poetisch wahr sie an sich sein mögen, werden ihm und den Zuschauern als Längen erscheinen. Dadurch wird bei der Darstellung manches unnötig, was beim Schreiben und beim Lesen die höchste Berechtigung hat.

Daß der Schauspieler seinerseits die Aufgabe hat, dem Dichter mit Sorgfalt zu folgen und sich soviel als irgend möglich den beabsichtigten Wirkungen desselben anzuschließen, selbst mit einiger Resignation, das versteht sich von selbst. Nicht selten aber wird sein Recht besser, als das der Sprache; schon deshalb, weil seine Kunstmittel: Stimme, Erfindungskraft, Technik, selbst seine Nerven ihm Beschränkungen auferlegen, die der Dichter nicht als zwingende empfindet. Der Dichter aber wird bei solchem Recht, das der Schauspieler gegenüber seiner Arbeit hat, um so mehr mit Schwierigkeiten kämpfen, je ferner er selbst der Bühne steht, und je weniger deutlich ihm in den einzelnen Momenten seiner schöpferischen Tätigkeit das Bühnenbild der Charaktere ist. Er wird also sich durch Nachdenken und Beobachtung klar

machen müssen, wie er seine Charaktere dem Schauspieler für die Bühnenwirkung bequem zurecht zu legen habe. Er wird aber der Schauspielkunst auch nicht immer nachgeben dürfen. Und da er schon beim Schreibtisch die Aufgabe hat, so sehr als möglich der wohlwollende Vormund des darstellenden Künstlers zu sein, so wird er die Lebensgesetze der Schauspielkunst ernsthaft studieren müssen.

3. Kleine Regeln.

Dieselben Gesetze, welche für die Handlung aufgezählt wurden, gelten auch für die Charaktere der Bühne. Auch diese müssen dramatische Einheiten sein — Wahrscheinlichkeit, Wichtigkeit und Größe haben — zu starkem und gesteigertem Ausdruck des dramatischen Lebens befähigt sein.

Die Charaktere des Dramas dürfen nur diejenigen Seiten der menschlichen Natur zeigen, durch welche die Handlung fortgeführt und motiviert wird. — Kein Geiziger, kein Heuchler, ist immer geizig, immer falsch, kein Bösewicht verrät seine niederträchtige Seele bei jeder That, welche er begeht; niemand handelt immer konsequent, unendlich vielfach sind die Gedanken, welche in der Menschenseele gegeneinander kämpfen, die verschiedenen Richtungen, in welchen sich Geist, Gemüt, Willenskraft ausdrücken. Das Drama aber, wie jedes Kunstgebilde, hat nicht das Recht, aus der Summe der Lebensäußerungen eines Menschen mit Freiheit auszuwählen und zusammenzustellen; nur was der Idee und Handlung dient, gehört der Kunst. Der Handlung aber werden nur solche gewählte Momente in den Charakteren dienen, welche als zusammengehörig leicht verständlich sind. Richard III. von England war ein blutiger und rücksichtsloser Gewaltherrscher, er war es aber durchaus nicht immer, nicht gegen jeden; er war außerdem ein staatskluger Fürst, und es ist möglich, daß seine Regierung dem Geschichtschreiber nach einigen Richtungen als ein Segen für England erscheint. Wenn ein Dichter sich die Aufgabe stellt, die blutige Härte und Falschheit einer hochüberlegenen, menschenverachtenden Heldennatur in diesem Charakter verkörpert zu zeigen, so versteht sich von selbst, daß er Züge von Mäßigung, vielleicht von Wohlwollen, welche sich etwa im Leben dieses Fürsten finden, in seinem Drama entweder gar nicht, oder nur so weit aufnehmen darf, als sie den Grundzug

des Charakters, wie er ihn für diese Idee nötig hat, unterstügen. Und da die Zahl der charakterisierenden Momente, welche er überhaupt aufführen kann, im Verhältnis zur Wirklichkeit unendlich klein ist, so tritt schon deshalb jeder Zug in ein ganz anderes Verhältnis zum Gesamtbilde, als in der Wirklichkeit. Was aber bei den Hauptfiguren nötig ist, gilt vollends von den Nebengestalten; es versteht sich, daß das Gewebe ihrer Seele um so leichter verständlich sein muß, je weniger Raum der Dichter für sie übrig hat, Schwerlich wird ein dramatischer Dichter darin große Fehler begehen. Auch dem ungeübten Talente pflegt die eine Seite sehr deutlich zu sein, von welcher es seine Figuren zu beleuchten hat.

Das erste Gesetz, das der Einheit, läßt sich noch anders auf die Charaktere anwenden: das Drama soll nur einen Haupthelden haben, um welchen sich alle Personen, wie groß ihre Zahl sei, in Abstufungen ordnen. Das Drama hat eine durchaus monarchische Einrichtung, die Einheit seiner Handlung ist wesentlich davon abhängig, daß die Handlung sich an einer maßgebenden Person vollzieht. Aber auch für eine sichere Wirkung ist die erste Bedingung, daß die Theilnahme des Zuhörers zumeist auf eine Person gerichtet werde, und daß er möglichst schnell erfahre, wer ihn vor anderen beschäftigen soll. Da überhaupt nur an wenigen Personen die höchsten dramatischen Vorgänge in großer Ausführung zutage kommen, so ist schon dadurch Beschränkung auf wenige große Rollen geboten. Und es ist alte Erfahrung, daß dem Hörer nichts peinlicher wird als Unsicherheit über den Anteil, welchen er jeder dieser Hauptpersonen zuzuwenden hat. Es ist also auch ein praktischer Vortheil des Stückes, seine Wirkungen auf einen Mittelpunkt zu beziehen.

Wer von diesem Grundsatz abweicht, soll das in der lebhaften Empfindung tun, daß er einen großen Vortheil aufgibt, und wenn ein Stoff dies Aufgeben notwendig macht, sich zwei-

selbst fragen, ob die dadurch entstehende Unsicherheit in den Wirkungen des Stückes durch andere dramatische Vorzüge des selben ersetzt werde.

Eine Ausnahme allerdings hat unser Drama seit langer Zeit aufgenommen. Wo die Beziehungen zweier Liebenden die Hauptsache der Handlung bilden, werden diese innig verbundenen Personen gern als gleichberechtigte angesehen, ihr Leben und Schicksal als eine Einheit aufgefaßt. So in Romeo und Julia, Rabale und Liebe, den Piccolomini, sogar in Troilus und Kressida. Aber auch in diesem Falle wird der Dichter wohlthun, einem von beiden den Haupttheil der Handlung zu geben, wo das nicht möglich ist, die innere Entwicklung beider durch entsprechende Motive nach beiden Seiten zu stützen. Bei Shakespeare führt in der ersten Hälfte des Stückes Romeo, in der zweiten Julia, in Antonius und Kleopatra ist Antonius bis zu seinem Tode der Held.

Während aber bei Shakespeare, Lessing, Goethe sonst der Hauptheld immer unzweifelhaft ist, hat Schiller nicht zum Vortheil für den Bau seiner Stücke eine eigenthümliche Neigung zu Doppelhelden, die schon in den Räubern hervortritt und in späteren Jahren, seit seiner Bekanntschaft mit der antiken Tragödie, noch auffallender wird. Carlos und Posa, Maria und Elisabeth, die feindlichen Brüder, Max und Wallenstein, Tell, die Schweizer und Rudenz. Diese Neigung läßt sich wohl erklären. Der pathetische Zug in Schiller war seit der Bekanntschaft mit den Griechen noch verstärkt worden, er kommt in seinen Dramen nicht selten in Widerspruch mit einer größeren Dichtereigenschaft, der dramatischen Energie. So zerlegten sich ihm zwei Richtungen seines Wesens unter der Hand in getrennte Personen, von denen die eine den pathetischen, die andere den Haupttheil der Handlung erhält, die zweite freilich noch zuweilen ihren Anteil an Pathos. Wie diese Teilung den ersten Helden, der für ihn der pathetische war, herabdrückte, ist bereits gesagt.

Einen anderen Fehler vermeidet der Dichter schwerer. Der Anteil, welchen die Charaktere am Forttreiben der Handlung haben, muß so eingerichtet sein, daß ihr erfolgreiches Tun immer auf dem leicht verständlichen Grundzuge ihres Wesens beruht und nicht auf einer Spitzfindigkeit ihres Urtheils oder auf einer Besonderheit, welche als zufällig erscheint. Vor allem darf ein entscheidender Fortschritt der Handlung nicht aus Wunderlichkeiten eines Charakters, welche nicht motiviert sind, oder aus solchen Schwächen desselben hervorgehen, welche unserem schauenden Publikum den fesselnden Eindruck desselben verringern. So ist die Katastrophe in Emilia Galotti für unsere Zeit bereits nicht mehr im höchsten Sinne tragisch, weil wir von Emilia und ihrem Vater männlicheren Mut fordern. Daß die Tochter sich fürchtet verführt zu werden, und der Vater darum verzweifelt, weil doch der Ruf der Tochter durch die Entführung geschädigt ist, statt mit dem Dolch in der Hand sich und seinem Kinde den Ausweg aus dem Schlosse zu suchen, das verletzt uns die Empfindung, wie schön auch der Charakter Odoardos gerade für diese Katastrophe gebildet ist. Zu Lessings Zeit waren die Vorstellungen des Publikums von der Macht und Willkür fürstlicher Herrscher so lebendig, daß die Situation ganz anders wirkte als jetzt. Und doch hätte Lessing auch bei solcher Voraussetzung den Mord der Tochter stärker motivieren können. Der Zuschauer muß durchaus überzeugt sein, daß den Galotti ein Ausweg aus dem Schlosse unmöglich ist. Der Vater muß ihn mit letzter Steigerung der Kraft versuchen, der Prinz durch Gewalt verhindern. Dann bleibt freilich immer noch der größere Übelstand, daß dem Odoardo in der That weit näher lag, den schurkischen Prinzen als seine unschuldige Tochter zu töten. Das wäre viel gewöhnlicher gewesen, aber menschlich wahrer. Natürlich konnte dieses Trauerspiel solchen Schluß nicht brauchen. Und dies ist ein Beweis, daß das Bedenkliche des Stückes tiefer liegt als in der Katastrophe. Noch machte

die deutsche Luft, in welcher der starke Geist Lessings rang, das Schaffen großer tragischer Wirkungen schwierig. Die Besten empfanden wie edle Römer zur Kaiserzeit: der Tod macht frei!*)

Wo aber unvermeidlich ist, den Helden in einer wesentlichen Richtung als kurzsichtig und beschränkt gegenüber seiner Umgebung darzustellen, muß das herabdrückende Gewicht aufgewogen sein durch eine ergänzende Seite seiner Persönlichkeit, welche ihm erhöhten Grad von Achtung und Anteil zuwendet. Das ist gelungen im Götz und Wallenstein, es ist versucht aber nicht gelungen im Egmont.

Wenn der griechische Verfasser der Poetik vorschreibt, daß die Charaktere der Helden, um Teilnahme zu erwecken, aus böse und gut gemischt sein müssen, so gilt dieser Satz, auf die veränderten Verhältnisse unserer Bühne angewandt, noch heute. Die Stoffbilder, aus denen die Bühne der Germanen vorzugsweise ihre poetischen Charaktere heraushebt, sind selbst Menschen. Auch wo der Dichter einmal Gestalten der Sage verwertet, versucht er mehr oder weniger glücklich, dieselben mit der freieren Menschlichkeit und dem reicheren Leben zu füllen, welches an geschichtlichen Charakteren oder an Personen der Gegenwart zum Idealisieren einladet. Und der Dichter wird jeden Charakter für sein Drama benutzen dürfen, welcher die Darstellung starker dramatischer Vorgänge möglich macht. Die unbedingte und bewegungslose Güte und Schlechtigkeit sind für Hauptrollen schon dadurch ausgeschlossen. Die Kunst an sich legt ihm eine weitere Beschränkung nicht auf. Denn ein Charakter, in welchem die höchsten dramatischen Vorgänge

*) Es versteht sich, daß auch Emilia Galotti in der Tracht ihres Jahres (1772) aufgeführt werden muß. — Das Stück fordert noch eine Rücksicht bei der Darstellung. Vom dritten Akt darf der Vorhang in den Zwischenakten nicht mehr heruntergelassen werden, dieselben sind außerdem sehr kurz zu halten.

sich reichlich darstellen lassen, wird ein Kunstgebilde, wie auch sein Verhältnis zu dem sittlichen Inhalt oder den gesellschaftlichen Ansichten der Hörer sein möge.

Wohl aber wird dem Dichter die Wahl begrenzt, zunächst durch seinen eigenen männlichen Charakter, Geschmack, Moral, Sitte, dann aber auch durch die Rücksicht auf seinen idealen Hörer, das Publikum. Es muß ihm sehr daran liegen, das selbe für seinen Helden zu erwärmen und zum nachschaffenden Mitspieler in den Wandlungen und Gemütsvorgängen zu machen, welche er vorführt. Um dies Mitgefühl zu bewahren, ist er genötigt Persönlichkeiten zu wählen, welche nicht nur durch die Wichtigkeit, Größe und Kraft ihres Wesens fesseln, sondern welche auch Empfindung und Geschmack der Hörer für sich zu gewinnen wissen.

Der Dichter muß also das Geheimnis verstehen, das Furchtbare, Entsetzliche, das Schlechte und Abstoßende in einem Charakter durch die Beimischung, welche er ihm gibt, für seine Zeitgenossen zu adeln und zu verschönen. Der Bühne der Germanen ist die Frage, wie viel der Dichter darin wagen dürfe, seit Shakespeare kaum mehr zweifelhaft. Der Zauber seiner schöpferischen Kraft wirkt vielleicht auf jeden, der selbst zu bilden versucht, am gewaltigsten durch die Ausführung, welche er seinen Bösewichtern gegönnt hat. Sowohl Richard III. als Jago sind Musterbilder, wie der Dichter auch die Bösen und Schlechten schön zu bilden habe. Die starke Lebenskraft und die ironische Freiheit, in welcher sie mit dem Leben spielen, verbindet ihnen ein höchst bedeutsames Element, welches ihnen widerwillige Bewunderung erzwingt. Beide sind Schurken ohne jeden Beisatz einer mildernden Eigenschaft. Aber in dem Selbstgefühl überlegener Naturen beherrschen sie ihre Umgebung mit einer fast übermenschlichen Kraft und Sicherheit. Sieht man näher zu, so sind beide sehr verschieden geformt. Richard ist der wilde Sohn einer Zeit voll Blut und Greuel, wo die Pflicht nichts

galt und die Selbstsucht alles wagte. Das Mißverhältnis zwischen einem ehernen Geist und einem gebrechlichen Körper ist ihm Grundlage eines kalten Menschenhasses geworden. Er ist ein praktischer Mann und ein Fürst, der das Böse nur tut, wo es ihm nützt, dann freilich erbarmungslos, mit einer wilden Laune. Iago dagegen ist weit mehr Teufel. Ihm macht es Freude, nichtswürdig zu handeln, er tut das Böse mit innerstem Behagen. Er motiviert sich und anderen wiederholt in dem Stück, warum er den Mohren verderbe, er soll ihm einen anderen Offizier vorgezogen haben, er soll mit seiner Frau geliebt haben. Das ist alles nicht wahr, und sofern es wahr ist, nicht der letzte Grund seiner Tücke. Der Hauptantrieb ist bei ihm der Drang einer schöpferischen Kraft Anschläge zu machen und Ränke zu spinnen, allerdings zu seinem eigenen Ruß und Vorteil. Er war deshalb für das Drama schwerer zu verwerten als der Fürst, der Feldherr, dem schon die Umgebung und die großen Zwecke Wichtigkeit und eine gewisse Größe gaben; und deshalb hat Shakespeare ihn auch noch stärker mit Humor gefüllt, der verschönernden Stimmung der Seele, welche den einzigen Vorzug hat, auch dem Häßlichen und Gemeinen eine reizvolle Beleuchtung zu geben.

Grundlage des Humors ist die unbeschränkte Freiheit eines reichen Gemütes, welches seine überlegene Kraft an den Gestalten seiner Umgebung mit spielender Laune erweist. Der epische Dichter, welcher Neigung und Anlage für diese Wirkungen in sich trägt, vermag sie in doppelter Weise an den Gestalten seiner Kunst zu erweisen, er kann diese selbst zu Humoristen machen, oder er kann seinen Humor an ihnen üben. Der tragische Dichter, welcher nur durch seine Helden spricht, vermag selbstverständlich nur das erstere, indem er ihnen von seinem Humor mittheilt. Diese moderne Gemütsrichtung übt auf den Hörer stets eine mächtige, zugleich fesselnde und befreiende Wirkung. Für das ernste Drama jedoch hat ihre Verwertung eine Schwierigkeit.

Die Voraussetzung des Humors ist innere Freiheit, Ruhe, Überlegenheit, das Wesen des dramatischen Helden ist Befangenheit, Sturm, starke Erregtheit. Das sichere und behagliche Spielen mit den Ereignissen ist dem Fortteilen einer bewegten Handlung ungünstig, es dehnt fast unvermeidlich die Szene, in welche es dringt, zu einem Situationsbilde aus. Wo deshalb der Humor mit einer Hauptperson in das Drama eintritt, muß der Charakter, der dadurch über die anderen gehoben wird, andere Eigenschaften haben, welche verhindern, daß er ruhig beharre: in sich eine stark treibende Kraft, und darüber eine kräftige fortrückende Handlung.

Nun ist allerdings möglich, den Humor des Dramas so zu leiten, daß er heftige Bewegungen der Seele nicht ausschließt, und daß ein freies Beschauen eigener und fremder Schicksale gesteigert wird durch eine entsprechende Fähigkeit des Charakters, großer Leidenschaft Ausdruck zu geben. Aber zu lehren ist das nicht.

Und die Verbindung eines tiefen Gemüths mit dem Vollgefühl sicherer Kraft und mit überlegener Laune ist ein Geschenk, welches dem Dichter ernster Dramen in Deutschland noch kaum zuteil geworden ist. Wem solche Gabe verliehen wird, der verwendet sie als reicher Mann sorglos, mühelos, sicher, er schafft sich selbst Gesetz und Regel und zwingt seine Zeitgenossen ihm bewundernd zu folgen; wer sie nicht hat, der ringt vergebens danach, etwas von dem schmückenden Glanz, den sie überall ausgießt, in seine Szenen hineinzumalen.

Es ist früher gesagt, wie bei unserem Drama die Charaktere den Fortschritt der Handlung zu motivieren haben, und wie das Schicksal, welches sie beherrscht, im letzten Grund nichts anderes sein darf, als der durch ihre Persönlichkeit hervorbrachte Lauf der Ereignisse, welcher in jedem Augenblick von dem Hörer als vernünftig und wahrscheinlich begriffen werden

muß, wie sehr auch einzelne Momente ihm überraschend kommen. Gerade dann erweist der Dichter seine Kraft, wenn er seine Charaktere tief und groß zu bilden und den Lauf der Handlung mit hohem Sinne zu leiten weiß, und wenn er nicht als schöne Erfindung darbietet, was auf der Heerstraße des gewöhnlichen Menschenverstandes liegt und was auch leichtem Urtheil das nächste ist. Und mit Absicht ist wiederholt betont worden, daß jedes Drama ein fest geordnetes Gefüge sein müsse, bei welchem der Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung die ehernen Klammern bildet, und daß das Vernunftwidrige als solches in dem modernen Drama überhaupt keine irgend wichtige Stelle haben dürfe.

Jetzt aber darf an ein Nebenmotiv für Forttreiben der Handlung erinnert werden, welches in dem früheren Abschnitt nicht erwähnt wurde. In einzelnen Fällen dürfen die Charaktere einen Schatten zum Mitspieler erhalten, der auf unserer Bühne ungern gebildet werden soll, den Zufall. Wenn nämlich das Werden in der Hauptsache durch die treibenden Persönlichkeiten begründet ist, dann darf in seinem Verlauf allerdings begreiflich werden, daß der einzelne Mensch nicht mit Sicherheit den Zusammenhang der Ereignisse zu leiten vermag. Wenn im König Lear der Bösewicht Edmund, wenn in der Antigone der Gewalttherrscher Kreon den Todesbefehl, welchen sie ausgesprochen haben, widerrufen, so erscheint allerdings als Zufall, daß derselbe Befehl so schnell oder in unerwarteter Weise bereits ausgeführt worden ist. Wenn im Wallenstein der Held den Vertrag, welchen er mit Wrangel geschlossen hat, zurücknehmen will, so wird allerdings stark betont, wie unbegreiflich schnell der Schwede verschwunden sei. Wenn in Romeo und Julia die Nachricht von Julias Tode eher zu Romeo kommt als die Botschaft des Pater Lorenzo, so erscheint der Zufall hier sogar von entscheidender Wichtigkeit für den Verlauf des Stückes. Aber dieses Eindringen eines nicht berechneten Umstandes,

wie sehr es auffallen mag, ist im Grunde kein von außen hereinbrechendes Motiv, sondern es ist nur Folge eines charakteristischen Tuns der Helden.

Die Charaktere haben nämlich eine verhängnisvolle Entscheidung abhängig gemacht von einem Lauf der Tatsachen, den sie nicht mehr regieren können. Der Fall war eingetreten, den Edmund für den Tod der Cordelia festgesetzt hatte; Kreon hatte die Antigone in das Grabgewölbe schließen lassen, ob die Trotzige den Hungertod erwartete oder sich selbst einen Tod wählte, darüber hatte er die Herrschaft verloren. Wallenstein hat sein Schicksal in die Hand eines Feindes gegeben; daß Wrangel guten Grund hatte, den Entschluß des Zögernden unwiderruflich zu machen, lag auf der Hand. Romeo und Julia sind in die Lage gekommen, daß die Möglichkeit ihres Lebens von einer fürchterlichen, frevelhaften und höchst abenteuerlichen Maßregel abhängt, welche der Pater in seiner Angst ausgedacht hat. In diesen und ähnlichen Fällen tritt der Zufall nur deshalb ein, weil die Charaktere unter übermächtigem Zwange die Wahl bereits verloren haben. Er ist für den Dichter und sein Stück nicht mehr Zufall, d. h. nicht ein Fremdes, welches das Gefüge der Handlung zerreißt, sondern er ist ein aus den Eigentümlichkeiten der Charaktere hervorgegangenes Motiv wie jedes andere, im letzten Grunde nur eine notwendige Folge vorausgegangener Ereignisse. — Dies nicht unwirksame Mittel ist aber vorsichtig zu gebrauchen und genau durch das Wesen der Charaktere und die tatsächliche Lage zu motivieren.

Auch für Leitung der Charaktere durch die einzelnen Akte sind, wie bereits früher gesagt wurde, einige technische Vorschriften zu beachten; sie werden hier noch einmal kurz hervor gehoben.

Jeder Charakter des Dramas soll die Grundzüge seines Wesens so schnell als möglich deutlich und anziehend zeigen; auch wo eine Kunstwirkung in verdecktem Spiele einzelner Rollen

liegt, muß der Zuschauer bis zu einem gewissen Grade Vertrauter des Dichters werden. — Je später im Verlauf der Handlung ein neuer Charakterzug zutage kommt, desto sorgfältiger muß er schon im Anfange motiviert werden, damit der Zuschauer das überraschende Neue mit dem vollen Behagen genieße, daß es der Anlage des Charakters doch vollständig entspricht.

Im Anfang des Stückes, wo die Hauptcharaktere sich darzustellen haben, sind kurze Striche Regel; es versteht sich von selbst, daß die bedeutsamen Einzeltüge nicht anekdotenhaft, sondern mit der Handlung verwebt zutage kommen müssen, ausnahmsweise sind hier kleine Episoden, eine bescheidene Situationsmalerei erlaubt. — Die Szenen des Anfangs, welche die Farbe des Stückes angeben, die Stimmung vorbereiten, sollen zugleich das Grundgewebe der Helden darlegen. Mit ganz ausgezeichnete Kunst verfährt dabei Shakespeare. Er läßt gern seine Helden, bevor sie in die Befangenheit der tragischen Handlung hineingeführt werden, in der Einleitungsszene den Zug ihres Wesens noch unbefangen und doch höchst bezeichnend aussprechen: Hamlet, Romeo, Brutus, Othello, Richard III.

Es ist kein Zufall, daß Goethes Helden, Faust (beide Theile), Iphigene, sogar Götz sich durch einen Monolog einführen, oder in ruhigem Gespräch, wie Tasso, Elvigo; Egmont tritt erst im zweiten Akt auf. — Lessing folgt noch der alten Gewohnheit seiner Bühne, die Helden durch ihre Vertrauten einzuführen; aber Schiller legt wieder größeres Gewicht auf charakteristische Darlegung der unbefangenen Helden. In der Trilogie des Wallenstein wird das Wesen des Helden durch das Lager und den ersten Akt der Piccolomini zuerst in zahlreichen Abspiegelungen glänzend dargestellt, Wallenstein selbst aber erscheint durch den Astrologen kurz eingeleitet, im Kreise seiner Familie und der Vertrauten, aus dem er während des ganzen Stückes nur selten heraustritt.

Daß neue Rollen in der zweiten Hälfte des Dramas, der Umkehr, eine besondere Behandlung verlangen, ist bereits gesagt. Der Zuschauer ist geneigt, die Führung der Handlung durch neue Personen mit Mißtrauen zu betrachten, der Dichter muß sich hüten zu zerstreuen oder ungeduldig zu machen. Deshalb bedürfen die Charaktere der Umkehr eine reichere Ausstattung, fesselnde Einführung, wirksamste Einzelschilderung in knapper Behandlung. Bekannte Beispiele vortrefflicher Ausföhrung sind, außer den früher genannten, Deverour und Macdonald im Wallenstein, während Butsler in demselben Stück wieder als Muster gelten kann, wie ein Charakter, dessen tätiges Eingreifen für den letzten Teil des Stückes aufgespart ist, als Teilnehmer der Handlung durch die ersten Teile nicht geschleppt, sondern mit seinen inneren Wandlungen verflochten wird.

Zulezt wird sich der ungeübte Bühnendichter hüten, wenn er andere über seinen Helden sprechen lassen muß, großen Wert auf solche Erläuterung des Charakters zu legen, er wird auch den Helden selbst nur wo es durchaus zweckdienlich ist, ein Urtheil über sich selbst abgeben lassen; denn alles, was andere von einer Person sagen, ja auch was sie selbst von sich sagt, hat im Drama geringes Gewicht gegen das, was man in ihr werden sieht, im Gegenspiele gegen andere, im Zusammenhange der Handlung. Ja, es mag tödlich wirken, wenn der eifrige Dichter seine Helden als erhaben, als lustig, als klug empfiehlt, während ihnen in dem Stücke selbst trotz dem Wunsche des Dichters nicht vergönnt wird sich so zu erweisen.

Die Führung der Charaktere durch die Szenen muß mit steter Rücksicht auf das Bühnenbild und die Bedürfnisse der szenischen Darstellung geschehen. Denn auch in der Szenenföhrung macht der Schauspieler gegenüber dem Dichter seine Forderungen geltend und der Dichter tut wohl, dieselben mit Achtung anzuhören. Er steht zu seinem Darsteller in einem

zarten Verhältnisse, welches beiden Theilen Rücksichten auslegt; in der Hauptsache ist das Ziel beider gemeinsam, beide betätigen an demselben Stoff ihre schöpferische Kraft, der Dichter als der stille Leiter, der Darsteller als ausführende Gewalt. Und der Dichter wird erfahren, daß der deutsche Darsteller im ganzen mit schneller Wärme und Eifer auf die Wirkungen des Dichters eingeht und ihn nur selten mit Ansprüchen belästigt, durch welche er seine Kunst zum Nachtheil der Poesie in den Vordergrund zu stellen gedenkt. Da freilich der einzelne Darsteller die Wirkungen seiner Rolle im Auge hat, der Dichter die Gesamtwirkung, so wird bei dem Einüben des Stückes allerdings in vielen Fällen ein Zwiespalt der Interessen hervortreten. Nicht immer wird der Dichter seinem Verbündeten das bessere Recht zugestehen, wenn ihm einmal notwendig wird eine Wirkung abjudämpfen, einen Charakter in einzelnen Momenten der Handlung zurückzudrängen. Die Erfahrung lehrt, daß der Darsteller sich bei solchem Widerspruch der beiderseitigen Auffassung bereitwillig fügt, sobald er die Empfindung erhält, daß der Dichter die eigene Kunst versteht. Denn der Künstler ist gewöhnt, als Teilnehmer an einem größeren Ganzen zu arbeiten, und erkennt, wenn er aufmerksam sein will, recht gut die höchsten Bedürfnisse des Stückes.

Die Forderungen, welche er mit Recht stellt: gute Spielrollen, starke Wirkungen, Schonung seiner Kraft, bequeme Zurichtung der Szenen, müssen im Grunde dem Dichter ebenso sehr am Herzen liegen, als ihm.

Diese Forderungen lassen sich aber in der Hauptsache auf zwei große Grundsätze zurückführen, auf den Satz, welcher hier aufgeführt wurde: dem schaffenden Dichter soll die Bühnenwirkung deutlich sein, und auf den kurzen, aber allerdings das höchste heischenden Satz: der Dichter soll seinen Charakteren große dramatische Wirkungen zu schaffen wissen. Zunächst also soll der Dichter in jeder einzelnen Szene, zumal in Szenen des

Zusammenspiels, die Übersicht über das Bühnenbild fest in der Seele halten; er soll die Stellungen der Personen und ihre Bewegungen zu und voneinander, wie sie nach und nach auf der Bühne geschehen, mit einiger Deutlichkeit empfinden. Wenn er den Schauspieler zwingt, häufiger, als der Charakter und die Würde seiner Rollen erlauben, sich nach einer und der anderen Person zu richten, um vielleicht Nebenrollen ihre Wirkung zu erleichtern oder zurecht zu machen; wenn er versäumt, die Übergänge aus einer Aufstellung in die andere, von einer Seite der Bühne auf die andere, welche er bei einem späteren Moment der Szene voraussetzt, zu motivieren; wenn er den Schauspieler in eine Lage zwingt, welche ihm nicht verstattet, ungezwungen und wirksam seine Aktion auszuführen oder mit einem Mitspieler in die gebotene Verbindung zu treten; wenn er nicht darauf achtet, welche seiner Rollen jedesmal das Spiel zu bringen und welche es aufzunehmen hat; ferner, wenn er Hauptrollen längere Zeit auf der Bühne unbeschäftigt läßt oder der Kraft des Darstellers zu viel zumutet, so ist der letzte Grund dieser und ähnlicher Uebelstände immer eine zu schwache und lückenhafte Vorstellung von dem Bühnenverlauf der dramatischen Bewegung, welche der Dichter in ihrem Laufe durch die Seelen vielleicht sehr gut und wirksam empfunden hat. In allen solchen Fällen haben die Forderungen des Schauspielers das Recht berücksichtigt zu werden. Und der Schaffende wird auch aus diesem Grunde dem Bedürfnisse und dem Brauch der Bühne besondere Aufmerksamkeit zuwenden. Es gibt dafür kein besseres Mittel, als daß er mit dem Schauspieler einige neu einzuübende Rollen durchgeht — um zu lernen —, und daß er fleißig den Proben beikommt, welche ein sorgfältiger Regisseur abhält.

Die alte Forderung, der Dichter solle seine Charaktere den Fächern der Darsteller anpassen, scheint unbehilflicher, als sie in Wahrheit ist. Zwar sind auf unserer Bühne gerade für die Hauptrollen die festen Überlieferungen aufgegeben, welche den

Künstler einst im Bannkreis seines Faches erhielten, dem „Intriganten“ unmöglich machten eine Rolle aus dem „ersten Fache“ zu spielen, und den „Bon vivant“ durch eine schwer zu übersteigende Kluft von dem „jugendlichen Helden“ trennten. Indes besteht noch soviel von dem Brauch, als für die Darsteller und den Leiter der Bühne nützlich ist, um das einzelne Talent nach seiner besonderen Anlage zu ziehen und die Besetzung neuer Rollen zu erleichtern. Jeder Darsteller erfreut sich demnach eines gewissen Vorrats von dramatischen Mitteln, welche er innerhalb seines Faches ausgebildet hat: Tonlage seiner Stimme, Akzente der Rede, Haltung der Glieder, Stellungen, Zwang der Gesichtsmuskeln. Innerhalb seiner gewohnten Grenzen bewegt er sich verhältnismäßig sicher, außerhalb derselben wird er unsicher. Wenn nun der Dichter in derselben Rolle die gewandte Fertigkeit verschiedener Fächer beansprucht, so wird die Besetzung schwer, der Erfolg vielleicht zweifelhaft. Es sei z. B. ein italienischer Parteiführer des fünfzehnten Jahrhunderts nach außen hin scharf, schlau, verhüllt, rücksichtsloser Bösewicht, in seiner Familie von warmem Gefühl, würdig, verehrt und verehrungswert — keine unwahrscheinliche Mischung — so würde sein Bild auf der Bühne sehr verschieden ausfallen, ob der Charakterspieler oder ob der ältere Held und würdige Vater ihn darstellen, wahrscheinlich würde bei jeder Besetzung die eine Seite seines Wesens zu kurz kommen. Und dies ist kein seltener Fall. Die Vorteile richtiger Besetzung nach Fächern, die Gefahren einer verfehlten kann man bei jedem neuen Stück beobachten.

Der Dichter wird sich zwar durch solche kluge Rücksicht auf die größere Sicherheit seiner Erfolge nirgend bestimmen lassen, wo ihm das Formen eines ungewöhnlichen Bühnencharakters von Wichtigkeit wird. Er soll nur wissen, was für ihn und seine Darsteller am bequemsten ist.

Und wenn zuletzt von dem Dichter gefordert wird, daß er

seine Charaktere wirksam für den Darsteller bilde, so enthält dieser Wunsch die höchste Forderung, welche überhaupt dem dramatischen Dichter gestellt werden kann. Denn für den Darsteller wirksam schaffen, heißt in Wahrheit nichts anderes, als im besten Sinne des Wortes dramatisch schaffen. Seele und Leib der Schauspieler sind bereit, sich in höchst bewußte, schöpferische Tätigkeit zu versetzen, um das geheimste Empfinden, Gefühl und Gedanken, Willen und That zu verbildlichen. Der Dichter sehe zu, daß er diesen gewaltigen Vorrat von Hilfskräften für seine Kunstwirkungen vollständig und würdig zu benutzen wisse. Und sein Kunstgeheimnis — das erste, welches in diesen Blättern dargestellt wurde, und das letzte — ist nur das eine: er schildere bis ins einzelne genau und wahr, wie starke Empfindung aus dem geheimen Leben als Begehren und That herausbricht und wie starke Eindrücke von außen in das Innere des Helden hineinschlagen. Das beschreibe er mit poetischer Fülle aus einer Seele, welche genau, scharf, reichlich jeden einzelnen Augenblick dieses Vorganges anschaut und besondere Freude findet, ihn mit schönen Einzelzügen abzubilden. So arbeite er, und er wird seinen Darstellern die größten Aufgaben stellen, und wird ihre Kraft würdig und völlig verwerten.

Und wieder muß gesagt werden: keine Technik belehrt, wie man es anfangen müsse, um so zu schreiben.

5. Kapitel: Vers und Farbe.

Das Jahrhundert, in welchem der Roman die herrschende Gattung der Poesie geworden ist, wird den Vers nicht mehr für ein unentbehrliches Element des dichterischen Schaffens halten. Auch sind mehrere Dramen hohen Stils, beliebte Repertoirestücke unserer Bühnen, in ungebundener Rede gedichtet. Wenigstens bei dramatischen Stoffen aus neuerer Zeit ist, so sollte man meinen, die Prosa das angemessenste Material für Ausdruck solcher Gedanken und Empfindungen, welche aus einem uns wohl bekannten wirklichen Leben auf die Bühne versetzt werden. Aber das ernste Drama wird sich doch nur schwer entschließen, die Vorteile, welche der Vers gewährt, aufzugeben, um die der Prosa zu gewinnen.

Es ist wahr, die ungebundene Rede läuft flüchtiger, müheloser, ja in mancher Hinsicht dramatischer dahin. Es ist leichter, in ihr die verschiedenen Charaktere zu unterscheiden, sie bietet von der Satzbildung bis zu den mundartlichen Klängen hinab den größten Reichtum an Farben und Schattierungen, alles ist zwangloser, sie schmiegt sich behend jeder Stimmung an, sie vermag sogar leichtem Geplauder und humoristischem Behagen eine Anmut zu geben, welche dem Verse sehr schwer wird; sie erlaubt größere Unruhe, stärkere Gegensätze, heftigere Bewegung. Aber diese Vorteile werden reichlich aufgewogen durch die gehobene Stimmung des Hörers, welche der Vers hervorbringt und erhält. Während die Prosa leicht in Gefahr kommt, die Bilder der Kunst zu Abbildern gewöhnlicher Wirklichkeit herabzuziehen, steigert die Sprache des Verses das Wesen der Charaktere in das Edle. In jedem Augenblick wird in dem Hörer die Empfindung rege erhalten, daß er Kunstwirkungen gegenübersteht, welche ihn der Wirklichkeit entrücken und in eine

andere Welt versehen, deren Verhältnisse der menschliche Geist mit Freiheit geordnet hat. Auch die Beschränkung, welche der Dialektik und zuweilen der Kürze und Schärfe des Ausdrucks auferlegt wird, ist kein sehr fühlbarer Verlust; der dichterischen Darstellung ist die Schärfe und Feinheit der Beweisführung nicht ganz so wichtig, als die Einwirkung auf das Gemüt und als der Glanz des bildlichen Ausdrucks, des Vergleichs und Gegensatzes, welche der Vers begünstigt. In dem rhythmischen Klange des Verses schweben, der Wirklichkeit enthoben, Empfindung und Anschauung wie verklärt in die Seelen der Hörer; und es muß gesagt werden, daß diese Vorteile gerade bei Stoffen aus der Neuzeit sehr wohlthätig sein können, denn bei ihnen ist die Enthebung aus den Stimmungen des Tages am nötigsten. Wie dergleichen gemacht werden kann, zeigt nicht nur der „Prinz von Homburg“, auch die Behandlung, welche Goethe einem an sich undramatischen Stoff in der „Natürlichen Tochter“ gegönnt hat, obgleich die Verse dieses Dramas für die Schauspieler nicht bequem geschrieben sind.

Der fünffüßige Jambus ist bei uns als dramatischer Vers seit Goethe und Schiller durchgesetzt. Ein vorwiegend trochäischer Fall der deutschen Wörter macht diesen Vers besonders bequem. Er ist allerdings im Vergleich zu den kleinen logischen Einheiten des Sprachsatzes, deren Verkoppelung zu zweien das Wesen jeder Verszeile ausmacht, ein wenig kurz; wir vermögen in seinen zehn oder elf Silben nicht die Fülle des Inhalts zusammenzudrängen, welche er z. B. in der gedrungenen englischen Sprache hat, und der Dichter kommt daher bei einer Neigung zu reichlichem, tönendem Ausdruck leicht dazu, einen Satzteil für anderthalb oder zwei Verszeilen auszuweiten, welcher besser in einer untergebracht wäre, und dadurch seinen Redefluß übermäßig zu dehnen. Aber der Fünffuß hat den Vorteil der möglichst größten Flüssigkeit und Beweglichkeit, er vermag sich mehr als ein anderer Vers den wechselnden

Stimmungen anzupassen, jeder Veränderung im Tempo und Bewegung der Seele zu folgen.

Die übrigen Versmaße, welche für das Drama bisher verwendet sind, leiden an dem Übelstand, daß sie eine zu starke eigentümliche Klangfarbe haben und das Charakterisiren durch die Rede, wie sie dem Drama nötig ist, mehr als billig beschränken.

Der deutsche trochäische Tetrameter, den z. B. Immermann in der Katastrophe seines „Alexis“ unter vielen anderen Maßen wirkungsvoll verwendet hat, läuft wie alle trochäischen Verse zu gleichmäßig mit dem Tonfall unserer Sprache. Die scharfen Taktsschritte, welche seine Füße in der Rede hervorbringen, und der lange schwingvolle Lauf geben ihm in der deutschen Sprache — abweichend von der griechischen — etwas Unruhiges, Aufwühlendes, eine dunkle Klangfarbe, welche nur für hohe tragische Stimmungen zu verwerthen wäre. Der jambische Sechsfuß, dessen Zäsur in der Mitte des dritten Fußes steht, das tragische Maß der Griechen, ist in Deutschland bis jetzt wenig verwendet worden. Durch die Übersetzungen aus dem Griechischen kam er in den Ruf einer Steife und Starrheit, die ihm nicht wesentlich anhängen, er ist sehr wohl lebhafter Bewegung und zahlreicher Abwechslungen fähig. Sein Klang ist majestätisch und voll, für reichlichen Ausdruck, welcher langatmig dahinzieht, vorzüglich geeignet. Nur den Übelstand hat er, daß sein Haupteinschnitt, welcher auch im Drama nach der fünften Silbe festgehalten werden muß, den beiden Hälften des Verses sehr ungleiches Maß gibt. Gegen fünf Silben stehen sieben, oder bei weiblicher Endung gar acht; leicht drückt sich daher in der zweiten Hälfte eine zweite Zäsur so stark ein, daß sie den Vers in drei Teile spaltet. Dies Nachklingen der längeren Hälfte macht ferner einen männlichen Abschluß des Verses wünschenswert, und das Vortönen der männlichen Endungen trägt allerdings dazu bei, ihm Wucht, zuweilen Härte zu geben. — Der Alexanz

driner, ein jambischer Sechsfuß, dessen Einschnitt nach der dritten Hebung liegt und den Vers in zwei gleiche Teile fällt, zerschneidet im deutschen Drama die Rede zu auffallend. Im Französischen ist seine Wirkung eine andere, weil bei dieser Sprache der Versakzent weit mehr gedeckt und auf das mannigfaltigste unterbrochen wird. Nicht nur durch den launischen und unruhigen Wortakzent, sondern auch durch freie rhythmische Schwingungen der gesprochenen Rede, durch ein Zusammenwerfen und Dehnen der Worte, welches wir nicht nachahmen dürfen, und das auf einem stärkeren Heraustreten des Klangelementes der Sprache beruht, mit welcher die schöpferische Kraft des Redenden in origineller Weise zu spielen weiß.

Endlich ist im Deutschen noch ein jambischer Vers für lebhafteste Bewegung vorzüglich geeignet, ebenfalls noch wenig benutzt, der Sechsfuß der Nibelungen, in der neueren Sprache ein jambischer Sechsfuß, dessen vierter Fuß nicht nur ein Jambus, auch ein Anapäst sein kann, und stets hinter der (ersten) Senkung den Haupteinschnitt des Verses enthält. Das Eigentümliche und deutscher Rede Angemessene ist bei ihm das späte Eintreten des Einschnittes, welcher, abweichend von allen antiken Maßen, die in der Regel stärkere Silbenzahl der ersten Hälfte des Verses anweist. Wenn die Verszeilen dieses Maßes nicht strophisch verbunden, sondern mit kleinen Abwechslungen im Bau als fortlaufende Langverse verwendet werden, mit häufigem Überschlagen der Redesätze aus einem Vers in den anderen, so wird dieses Maß ausgezeichnet wirksam für den Ausdruck auch des leidenschaftlichsten Fortschritts. Und es ist möglich, daß sein Wesen, welches den rhythmischen Verhältnissen der deutschen Sprache vielleicht am besten entspricht, für bewegte Erzählung, ja sogar einmal für eine Gattung des Lustspiels Bedeutung gewinnt. Dem hohen Drama wird der Reim, welchen bei diesem Maß je zwei Langverse als verbindendes Element nicht entbehren können, wohl immer zu klangvoll

und spielend sein, wie sehr man ihn auch durch das Hinüberziehen der Rede aus einem Vers in den anderen zu dämpfen vermag.

Für das moderne Drama ist ferner Gleichheit der Klangfarbe, also Einheit des Versmaßes unentbehrlich. Unsere Sprache und die Fassungskraft der Hörer sind, was Klangverhältnisse betrifft, wenig entwickelt. Die Verschiedenheiten im Verslänge werden mehr als störende Unterbrechungen denn als fördernde Helfer aufgefaßt. Ferner aber ist der Anteil an dem geistigen Inhalt der Rede und an der dramatischen Bewegung der Personen so sehr in den Vordergrund getreten, daß auch darum jedes Versmaß, welches in seinem Abſtich von dem Vorhergehenden die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, als eine Zerstreuung empfunden wird.

Dies ist auch der Grund, welcher billig die Prosa zwischen Versen von unseren Dramen ausschließen sollte. Denn noch stärker wird durch sie der Gegensatz in der Färbung. Eingefügte Prosa gibt ihren Szenen immer etwas derb der Wirklichkeit Nachgeahmtes, und dieser Übelstand wird dadurch erhöht, daß sie dem Dichter als Mittel dient, um Stimmungen auszudrücken, für welche der würdige Klang des Verses zu vornehm scheint.

Der jambische Fünffuß fließt dem deutschen Dichter, dessen Seele sich erst gewöhnt hat in den Schwingungen desselben zu empfinden, meistens leicht auf das Papier. Aber seine Durchbildung zum dramatischen Verse pflegt dem Deutschen doch schwer zu werden, und die Dichter sind nicht zahlreich, denen dies völlig gelang. Und so deutlich drückt dieser Vers die Eigenschaft des Dichters aus, welche hier die dramatische genannt wurde, daß der Leser eines neuen Stückes schon aus wenigen Versreihen des bewegten Dialogs zu erkennen vermag, ob diese dramatische Kraft in dem Dichter herausgebildet sei. Allerdings ist den Deutschen immer noch leichter möglich dramatisch zu

empfinden, als dies innere Leben in entsprechender Weise im Vers auszudrücken.

Bevor der jambische Vers für die Bühne brauchbar wird, muß der Dichter imstande sein, ihn richtig, wohlklingend und ohne übergroße Anstrengung zu schaffen, Haupteinschnitt und Hilfszäsuren, Hebungen und Senkungen, männliche und weibliche Endungen müssen nach bekannten Gesetzen regelrecht und in gefälligem Wechsel heraustreten.

Hat der Dichter diese Technik des Versbaues erworben, und gelingt ihm, klingende Verse mit gefälligem Fluß und fernigem Inhalt zu schreiben, so ist sein Vers sicher noch recht undramatisch. Und die schwierigere Arbeit beginnt. Jetzt muß der Dichter eine andere Art von rhythmischer Empfindung gewinnen, welche ihn veranlaßt, an Stelle der Regelmäßigkeit scheinbare Unregelmäßigkeit zu setzen, den gleichartigen Fluß in der mannigfaltigsten Weise zu stören, das heißt, mit stark bewegtem Leben zu erfüllen.

Vorhin war gesagt, daß der Alexandriner bei den Franzosen durch das Eintreten unregelmäßiger Klangschwingungen in der Rede variiert und belebt werde. Die dramatische Sprache der Deutschen gestattet dem Schauspieler nicht, gleich der französischen, das unbeschränkte Spiel mit den Worten durch schnell wechselndes Zeitmaß, scharfe Akzente, durch ein Verlangsamten und Dahinwerfen des Klanges, welches fast unabhängig von der Bedeutung, welche die einzelnen Worte im Satz haben, vor sich geht. Dagegen ist dem Deutschen in ausgezeichnete Weise die Fähigkeit verliehen, die Bewegung seines Innern im Bau seiner Rede, durch Verbinden und Trennen der Sätze, durch Herausheben und Verstellen einzelner Wörter auszudrücken. Die Rhythmik der aufgeregten Seele prägt sich bei den Deutschen in der logischen Fügung und Trennung der Satztheile noch kräftiger aus, als bei den Romanen in den tönenden Schwingungen ihrer Rezitation.

In dem Jambus des Dramas tritt dieses Leben dadurch ein, daß es den gleichmäßigen Bau des Verses unterbricht, aufhält und zerhackt, in unendlich verschiedenen Abschattierungen, welche durch die innere Bewegung der Charaktere hervorgebracht werden. Jeder Stimmung der Seele hat der Vers sich gehorsam zu bequemen, jeder soll er sowohl durch seinen Rhythmus als durch die logische Verbindung der Sazeinheiten, welche er zusammenschließt, zu entsprechen suchen. Für ruhige Empfindung und feine Bewegung, welche getragen und würdig oder in heiterer Lebendigkeit dahinzieht, hat er seine reinste Form, den schönsten Wohlklang, einen gleichmäßigen Fluß zu verwenden. In solcher ruhiger Schönheit gleitet gern der dramatische Jambus bei Goethe dahin. Hebt sich aber die Empfindung höher, fließt die gesteigerte Stimmung in schmuckvoller, langatmiger Rede heraus, dann soll der Vers in langen Wellen dahinrauschen, bald in überwiegenden weiblichen Endungen ausklingend, bald durch häufigeren männlichen Ausgang kräftig abschließend. Das ist in der Regel der Vers Schillers. Die Erregung wird stärker, einzelne Redewellen reichen über den Vers hinüber und füllen noch Teile des nächsten, dazwischen drängen kurze Stöße der Leidenschaft und zerbrechen den Bau einzelner Verse; aber noch überzieht diese aufsteigenden Wirbel die rhythmische Strömung einer längeren Rede. So bei Lessing. Aber stürmischer, wilder wird der Ausdruck der Erregung, der rhythmische Lauf des Verses scheint vollständig gestört, immer wieder klingt ein Redesatz aus dem Ende eines Verses in den Anfang des andern, bald hier, bald dort wird ein Stück des Verses theils zum Vorhergehenden, theils zum folgenden gerissen, Rede und Gegenrede zerhacken das Gefüge; das erste Wort des Verses und das letzte — zwei bedeutungsvolle Stellen — springen los und treten als besondere Glieder in die Rede, der Vers bleibt unvollendet, statt dem ruhigen Wechsel weicherer und härterer Endungen folgen längere Versreihen mit dem männlichen

Abfall, die Verszäsur ist kaum noch zu erkennen, auch in diejenigen Senkungen, über welche beim regelmäßigen Lauf der Rhythmus schnell dahinschweben muß, dringen mächtig schwere Wörter, wie chaotisch bewegen sich die Teile des Verses durcheinander. Das ist der dramatische Vers, wie er in den besten Stellen Kleists, trotz aller Manier in der Sprache des Dichters, die mächtigste Wirkung ausübt, wie er noch größer und durchgebildeter in den leidenschaftlichen Szenen Shakespeares dahinwirbelt.

Erst wenn der Dichter in solcher Weise seinen Vers gebrauchen lernt, hat er ihn mit dramatischer Seele erfüllt. Immer aber muß er ein Gesetz festhalten: der dramatische Vers soll nicht gelesen, nicht ruhig rezitiert, sondern im Charakter gesprochen werden. Für diesen Zweck ist nötig, daß die logische Verknüpfung seiner Redesätze durch Bindes- und Fürwörter leicht verständlich sei. Ferner, daß der Ausdruck der Empfindungen dem Charakter des Redenden entspreche und nicht in unverständlicher Kürze abbreche, nicht schleppend dahinfahre; endlich daß harte und übelklingende Lautverbindungen und schwerverständliche Wörter sorgfältig gemieden werden. Der gesprochenen Rede wird es sowohl leichter als schwerer, den Sinn der Worte wiederzugeben. Zunächst verlegt und zerstreut jeder Mißklang, den der Leser wahrscheinlich gar nicht bemerkt. Jede Unklarheit in der Satzverbindung macht den Darsteller und den Zuschauer unsicher und verleitet zu falscher Auffassung. Aber auch vor genauem Ausdruck in feiner und geistvoller Auseinandersetzung ist der Leser scharfsinniger und empfänglicher, als der leicht zerstreute und lebhafter beschäftigte Hörer. Das gegen vermag der Darsteller auch vieles zu erklären. Der Leser in verhältnismäßig ruhiger Stimmung folgt den kurzen Sätzen einer gebrochenen Rede, deren innerer Zusammenhang ihm nicht durch die gewöhnlichen Partikeln logischer Satzverbindung nahe gelegt wird, mit Anstrengung, welche leicht zur Ermüdung wird;

dem Darsteller dagegen sind gerade solche Stellen die willkommenste Grundlage für sein Schaffen. Durch einen Akt, einen Blick, eine Gebärde versteht er den letzten Zusammenhang, die vom Dichter ausgelassenen Zwischenvorstellungen rasch dem Hörer verständlich zu machen, und die Seele, welche er selbst in die Worte legt, die Leidenschaft, welche aus ihm herausströmt, wird ein Leiter, welcher den Inhalt der gedrunghenen und zerrissenen Rede dem Hörer vielleicht zu einer gewaltigen Einheit herausbildet. Es geschieht, daß beim Lesen lange Versreihen den Eindruck des Gefünstelten, Gesuchten machen, welche auf der Bühne sich in ein Gemälde der höchsten Leidenschaft verwandeln. Nun ist möglich, daß der Schauspieler einmal das Beste dabei getan hat, denn seine Kunst ist besonders da mächtig, wo der Dichter wohl einen Gedankenstrich anbringt. Aber ebenso oft hat schon die Dichtkunst das beste Recht, und an dem Leser liegt die Schuld, weil seine nachschaffende Kraft nicht so tätig ist, als sie sein sollte. Leicht ist in den Versen Lessings diese Besonderheit des Stils zu erkennen. Das häufige Unterbrechen der Rede, die kurzen Sätze, die Fragen und Einwürfe, die bewegten dialektischen Prozesse, welche seine Personen durchmachen, erscheinen beim Lesen als eine gekünstelte Unruhe. Aber sie sind mit wenigen Ausnahmen so genau, wahr und tief empfunden, daß dieser Dichter gerade deshalb ein Liebling der Darsteller wird. Noch auffallender ist dieselbe Eigenschaft bei Kleist, aber in ihm nicht immer gesund und nicht immer wahr. In dem Unruhigen, Fieberhaften, Aufgeregten seiner Sprache findet das innere Leben seiner Charaktere, welches gewaltig und zuweilen unbehilflich nach Ausdruck ringt, das entsprechende Abbild. Aber auch unnützes Unterbrechen der Rede ist nicht selten, eine unnötige gemachte Lebendigkeit, zweckloses Fragen, ein Mißverstehen, das nicht fördert. Meist hat er gerade dabei einen praktischen Zweck, er will einzelne Vorstellungen, die ihm wichtig scheinen, kräftig hervorheben. Aber ihm dünkt zuweilen wichtig,

was in der That keine Bedeutung beansprucht, und das häufige Wiederkehren der kleinen Sprünge, welche von der gebotenen Linie abführen, stört nicht nur den Leser, auch den Hörer.

Die Wirkung des Verses kann auch im deutschen Drama verstärkt werden durch Parallelismus der Verse, sowohl einzelner als ganzer Versbündel. Zumal in den Dialogszenen, wo Satz und Gegensatz scharf zusammentreten, sind solche Schlagverse ein wirksames Mittel, den Abstich zu bezeichnen.

Freilich die Ausdehnung, welche dies rhythmische Schweben im griechischen Drama hatte, vermögen wir Deutsche nicht nachzuahmen. Wir sind bei unserer Sprechweise imstande, noch je vier Verse auf der Bühne als Einheiten gegeneinander so herauszuheben, daß dem Hörer Gleichfall und Gegensatz vernehmlich wird. Bei einer Rezitation, welche weniger die logische Seite und mehr die Klangschönheit hervorhebt, welche der Stimme stärkere Abwechslung erlaubt, könnte man wohl noch längere Versreihen einander wirksam gegenüberstellen. Und wenn die Griechen durch ihre Art der Rezitation sogar zehn Trimeter zu einer Einheit zusammenkoppelten und in der Gegenrede denselben Tonfall wiederholten, so liegt darin für uns nichts Unbegreifliches. Es ist möglich, daß es in der ältern Zeit der griechischen Tragödie eine Anzahl von Rezitationsmelodien oder Weisen gab, welche für ein Stück neu erfunden wurden oder den Hörer bereits bekannt waren, und welche, ohne den Klang der Rede bis zum tönenden Gesange zu steigern, eine längere Versgruppe zu einer Einheit verbanden.

Für uns ist diese Vortragsweise nicht zu verwenden. Ja auch in Anwendung der gewöhnlichen Schlagverse, welche zu je einem, je zwei, je vier kämpfen, ist Maß geboten. Denn unsere Art des dramatischen Schaffens sträubt sich gegen jede Künstelei, durch welche die Bewegung der Charaktere und ihrer Empfindungen beschränkt wird. Das Behagen an dem Stillsollen solcher Gegenreden ist geringer als die Sorge, daß die

Wahrheit der Darstellung durch eine künstliche Beschränkung verringert werden könnte. Der Dichter wird deshalb gut tun, diese kleine Wirkung abzdämpfen und ihr die Strenge und den Schein der Künstlichkeit dadurch zu nehmen, daß er parallele Verssätze durch unregelmäßig gestellte Verse unterbricht.

In der Seele des Dichters leuchtet zugleich mit der Grundlage der Charaktere und den Anfängen der Handlung die Farbe des Dramas auf. Diese eigentümliche Zugabe jedes Stoffes wird in uns Modernen kräftiger entwickelt als in früherer Zeit, denn die geschichtliche Bildung hat uns Sinn und Interesse für das von unserem Leben Abweichende sehr geschärft. Charakter und Handlung werden von dem Dichter lebhaft in der Besonderheit empfunden, welche Zeit, Ort, Bildungsverhältnisse des wirklichen Helden, seine Art zu sprechen und zu handeln, die Tracht und die Formen des Umgangs im Gegensatz zu unserem Leben haben. Dies Originelle, welches an dem Stoffe hängt, trägt der Dichter auch auf sein Kunstwerk über, auf die Sprache seiner Helden, auf ihre Umgebung bis hinab zu Tracht, Dekoration, Gerät. Auch dies Besondere und Eigenartige idealisiert der Dichter. Er empfindet es als bestimmt durch die Idee seines Stückes. Eine gute Farbe ist eine wichtige Sache; sie wirkt im Beginn des Stückes sogleich anregend und fesselnd auf den Zuschauer, sie bleibt bis zum Ende ein reizvoller Bestandteil, welcher zuweilen Schwächen der Handlung zu überdecken vermag.

Nicht in jedem Dichter entwickeln sich diese schmückenden Farben gleich lebhaft, sie treten auch nicht bei jedem Stoff mit derselben Energie an das Licht. Aber ganz fehlen sie nirgend, wo Charaktere und menschliche Zustände geschildert werden. Sie sind dem Epos, dem Roman unentbehrlich, wie dem Drama.

Am wichtigsten wird die Farbe bei geschichtlichen Stoffen, hier hilft sie wesentlich die Helden zu charakterisieren. Der dramatische Charakter selbst muß in seinem Empfinden und

Wollen einen Inhalt haben, welcher ihn einem gebildeten Manne der Gegenwart weit näher stellt, als sein Stoffbild in der Wirklichkeit unserer Empfindungsweise entspricht. Die Farbe aber ist es, welche den inneren Gegensatz zwischen dem Manne der Geschichte und dem Helden des Dramas dem Hörer anmutig verdeckt, sie umkleidet den Helden und seine Handlung mit dem schönen Schein eines fremdartigen, die Einbildungskraft anlockenden Wesens.

Die neuere Bühne bemüht sich daher mit Recht, schon in der Tracht, welche sie den Darstellern gibt, die Zeit, in welcher das Stück spielt, die gesellschaftliche Stellung und manche Eigentümlichkeiten der vorgeführten Charaktere auszudrücken. Wir sind erst etwa hundert Jahre von der Zeit geschieden, wo auf dem deutschen Theater Cäsar noch in Perücke und Degen auftrat, und Semiramis ihren Reifrock durch einige fremde Glittern und ihren Haaraufputz mit einer auffälligen Garnitur umgab, um sich als fremdartig auszuweisen. Jetzt ist man auf einzelnen großen Bühnen in Nachahmung der historischen Tracht sehr weit gegangen, auf der Mehrzahl hinter den Anforderungen, welche das Publikum im mittleren Durchschnitt der geschichtlichen Kenntnisse an die szenische Ausstattung zu machen berechtigt ist, zurückgeblieben. Es ist klar, daß die Bühne nicht die Aufgabe hat, antiquarische Seltenheiten nachzubilden, es ist aber ebenso deutlich, daß sie vermeiden muß, einer größeren Anzahl ihrer Zuschauer dadurch Anstoß zu geben, daß sie die Helden in eine Kleidung zwingt, welche vielleicht niemals und nirgend, sicher nicht in dem Jahrhundert derselben möglich war. Wenn der Dichter einmal altertümelnde Liebhabereien über eifriger von der Kleidung seiner Helden abhalten muß, weil das Seltsame und Ungewohnte der Zutat sein Stück nicht fördert sondern stört, so wird er noch öfter Veranlassung haben, bei einem Hohenstaufendrama das spanische Mäntelchen und über einem Sachsenkaiser schimmernde Blechrüstung zu verbitten,

welche seine Otto und Heinriche in Goldfäser verwandelt und durch unerträglichen Glanz erweist, daß sie nie von einem Schwertstreich getroffen worden ist.

Ähnlich steht es mit der Malerei und dem Gerät des Theaters. Ein Rokkotoitisch, in eine Szene des fünfzehnten Jahrhunderts gesetzt, oder griechische Säulenhallen, unter denen König Romulus wandelt, sind bereits dem Zuschauer peinlich. Um solche Nachlässigkeiten einzelner Regisseure und Schauspieler zu erschweren, wird der Dichter gut tun, bei Stücken aus entfernter Zeit sowohl die szenische Ausstattung als auch die Kleidertracht genau vorzuschreiben, und zwar auf besonderem Blatt.

Für ihn aber ist das wichtigste Material, durch welches er seinem Stück Farbe gibt, die Sprache. Es ist wahr, der Jambus hat selbst eine gewisse Klangfarbe und dämpft den charakteristischen Ausdruck mehr als die Prosa. Aber auch er gestattet noch großen Reichtum an Schattierungen, sogar den Wörtern noch leise Färbung in den Dialekt.

Bei Stoffen aus älterer Zeit muß der Sprache eine dieser Zeit entsprechende Farbe erfunden werden. Das ist eine hübsche, herzerfreuende Arbeit, die der Schaffende recht liebevoll vornehmen soll. Am meisten wird sie gefördert durch sorgfältiges Lesen der erhaltenen Schriftdenkmäler aus der Zeit der Helden. Auch die fremde Sprache derselben wirkt durch eigentümlichen Tonfall, durch den Satzbau, die volkstümliche Art zu reden anregend auf das Gemüt des Dichters. Und mit der Feder in der Hand wird sich der Schaffende, was ihm an kräftigem Ausdruck, treffendem Bild, schlagendem Vergleich, sprichwörtlicher Redensart brauchbar erscheint, zurecht legen. Bei jedem fremden Volke, dessen Literatur irgend zugänglich ist, wird solche Arbeit förderlich, am meisten freilich gegenüber der heimischen Vorzeit. Unsere Sprache in früher Zeit hat, wie noch jetzt die slawische, eine weit größere, die Einbildungskraft anregende Bildlichkeit. Der Sinn der Worte ist nicht durch eine

lange wissenschaftliche Arbeit vergeistigt, überall haftet an ihnen etwas von dem ersten sinnlichen Eindruck in die Volksseele, dem sie ihre Entstehung verdankten. Groß ist die Zahl der Sprichwörter, der gedrungnen Formeln und bildlichen Redensarten, welche die Reflexionen unserer Zeit ersehen. Solche Bestandteile möge der Schaffende in dem Gedächtnis festhalten, nach ihrer Melodie bildet seine Begabung bald selbsttätig Grundton und Stimmung für die Sprache des Dramas heraus.

Und bei solcher Durchsicht der Werke aus alter Zeit bleiben dem Dichter noch andere, kleine Züge hängen, Anekdoten, vieles Besondere, was ihm seine Bilder ergängt und beleuchtet.

Was er so gefunden hat, darf er allerdings nicht pedantisch verwerten oder wie Arabesken in seine Rede hineinsetzen; jedes einzelne darf ihm wenig bedeuten, aber die Anregung, die er dadurch erhält, ist für ihn von höchstem Wert.

Und diese Stimmung, die er seiner Seele gegeben hat, verläßt ihn nicht, auch während er seine Helden durch die Szenen führt, sie wird ihm nicht nur die Sprache richten, auch das Zusammenwirken der Personen, die Art, wie sie sich gegenseitig benehmen, Formen des Umgangs, Sitte und Brauch der Zeit.

Sogar die Charaktere und ihre Bewegung in den Szenen. Denn an jede Stelle des Dramas, an jede Empfindung, jedes Tun hängt sich um das menschlich Gehobene der idealisierten Gestalten wie schmückende Zutat das Besondere, welches uns an den Stoffbildern als ihr Eigentümliches auffiel. Selten ist nötig den Dichter zu warnen, daß er in solchem Färben der szenischen Wirkungen nicht zu viel tue; denn die wichtigste Aufgabe ist ihm allerdings, seine Helden unsere Sprache der Leidenschaft reden zu lassen und das Besondere an ihnen durch solche Lebensäußerungen zu erweisen, welche jederzeit verständlich werden, weil sie in jeder Zeit möglich und denkbar sind.

So wird die Farbe des Stückes in der Ausstattung der Sprache, an Charakteren und Einzelheiten der Handlung sichtbar. Was der Dichter durch die Farbe in sein Drama hinein trägt, ist so wenig eine Nachahmung der Wirklichkeit, als die Personen seiner Helden sind, es ist freie Schöpfung. Aber diese Zutat hilft um so mehr, in der Phantasie der Hörer ein Bild hervorzuzaubern, welches den schönen Schein der geschichtlichen Treue hat, je ernster der Dichter sich um die wirklichen Zustände jener alten Zeit gekümmert hat. Freilich nur, wenn ihm die Kraft nicht fehlt auch darzustellen, was er als lochend empfand.

6. Kapitel: Der Dichter und sein Werk.

Gewaltig ist die Masse des Schönen aus der Poesie vergangener Völker und Zeiten, zuletzt aus dem Jahrhundert unserer großen Dichter, welche dem Schaffenden das Urtheil bildet und die Einbildungskraft aufregt. Dieser fast unübersehbare Reichtum an Kunstgebilden wird vielleicht der größte Segen für eine Zukunft, in welcher die Volkskraft besonders kräftig arbeitet, das Verwandte aufnehmend, das Widerstrebende wegwerfend. Aber während einer Zeit schwacher Ruhe des Volkstums war er ein Nachtheil für die schöpferische Thätigkeit der Dichter, weil er die Stillosigkeit begünstigte. Es war noch vor wenig Jahren in Deutschland fast zufällig, ob ein Athener oder Römer, Calderon oder Shakespear, ob Goethe oder Schiller, Scribe oder Dumas die Seele des jungen Dichters in den Bannkreis ihres Stils und ihrer Formen zogen.

Der Dichter der Gegenwart beginnt ferner als ein Genießender, der die schöne Kunst anderer reichlich aufnimmt und dadurch zu eigenem Schaffen angeregt wird. Er hat gewöhnlich keinen Lebensberuf, welcher ihn einem bestimmten Gebiete der Poesie verpflichtet, es ist wieder fast zufällig, welche Gattung der poetischen Darstellung ihn gerade anzieht; er mag als Lyriker seine Empfindungen ausklingen lassen, er mag einen Roman schreiben, zuletzt lockt auch das Theater: Glanz des Bühnenabends, Beifall der Versammlung, Gewalt der erhaltenen tragischen Eindrücke. Wenig deutsche Dichter, die nicht mit einem Band lyrischer Gedichte sich zuerst dem Publikum empfahlen, dann ihr Heil auf der Bühne versuchten, sich endlich mit den ruhigeren Erfolgen eines Romans befriedigten. Ohne Zweifel erwies ihre Dichterbegabung nach einer dieser Richtungen die größere Fähigkeit. Aber da die äußeren Verhältnisse

ihnen keine Beschränkung auflegten und bald das eine, bald das andere Gebiet stärker anzog, so gelangte auch der Kreis, in welchem ihre Kraft sich am freiesten regte, nicht zu vollkommener Durchbildung. Das große Geheimnis einer reichen schöpferischen Thätigkeit ist Beschränkung auf einen einzelnen Zweig der schönen Kunst. Das wußten die Hellenen sehr wohl. Wer Tragödien schrieb, blieb der Komödie fern, wer im Hexameter schuf, mied den Jambus:

Aber auch der Dichter, welchem dramatisches Gestalten ein Bedürfnis ist, lebt, wenn er nicht selbst als Schauspieler oder Gebieter unter dem Schnürboden der Bühne dahinschreitet, seitab von dem Theater. Er mag schreiben oder nicht. Der äußere Zwang, ein mächtiger Hebel das Talent zu bewegen, fehlt ihm fast ganz. Das Theater ist ein Tagesvergnügen des ruhigen Bürgers geworden, welches nicht die schlechteste, aber auch nicht die anspruchvollste Gesellschaft versammelt; es hat bei dieser reichen Ausdehnung etwas von der Würde und Hoheit eingebüßt, welche der Dichter für das Drama ernstern Stils wünschen muß. Auf der Szene drängen sich Posse, Oper, Komödie, Formen, Weltanschauung verschiedener Jahrhunderte. Alles müht sich zu gefallen, das Neueste und Seltsamste, und wieder was der großen Menge am behaglichsten ist, stößt anderes beiseite.

Auch das Gebiet der Stoffe ist dem Dichter fast unüberschaubar geworden. Die griechische und römische Welt, das gesamte Mittelalter, heilige Bücher und Dichtungen der Juden und Christen, sogar die Völker des Orients, Geschichte, Sage und Gegenwart öffnen dem Suchenden ihre Schätze. Aber gerade dies ist ein Übelstand, daß bei solcher unendlicher Fülle des Stoffes die Wahl schwer und meist zufällig wird, daß keines dieser Stoffgebiete den Deutschen ausschließlich oder vorzugsweise anziehen imstande ist.

Endlich ist für den Deutschen, wie es scheint, noch nicht die

Zeit gekommen, wo das dramatische Leben im Volke selbst reichlich und unbefangen heraufquillt. Gern möchten wir in Erscheinungen der neuesten Gegenwart die Anfänge einer neuen Entwicklung des Volkscharakters sehen, Anfänge, welche freilich der Kunst noch nicht zugute kommen. Daß dem dramatischen Dichter der Deutschen noch so schwer wird, sich aus der epischen und lyrischen Auffassung der Charaktere und Situationen zu erheben, ist kein Zufall.

Der Dichter aber soll für die Bühne arbeiten; nur in Verbindung mit der Schauspielkunst bringt er die höchsten Wirkungen hervor, welche seiner Poesie möglich sind. Das Bühnerdrama ist im letzten Grunde nur Nothbehelf einer Zeit, in welcher die volle Gewalt des dramatischen Schaffens dem Volke noch nicht gekommen oder wieder geschwunden ist. Es ist eine alte Gattung. Schon bei den Griechen wurden Stücke für die Regiszation geschrieben, mehrere der römischen Deklamationsstücke sind uns erhalten. Auch in Deutschland hat das Bühnerdrama von den Komödien der Hroswith über die stilistischen Versuche der ersten Humanisten bis zu dem größten Gedicht der Deutschen eine lange Geschichte. Unendlich verschieden ist der dichterische Wert dieser Werke. Aber die Benützung der dramatischen Form zu poetischen Wirkungen, welche darauf verzichten, die höchsten ihrer Gattung zu sein, ist im ganzen betrachtet eine Einschränkung, gegen welche sich die Kunst selbst, ja auch der genießende Leser auflehnt.

Auf den Blättern dieses Buches wurde der Beweis versucht, daß die technische Arbeit des Schaffenden beim Drama nicht ganz leicht und mühelos sei. Diese Gattung der Poesie fordert mehr vom Dichter als irgend eine andere. Eine eigentümliche, nicht häufige Befähigung, die seelischen Vorgänge bedeutender tatkräftiger Menschen darzustellen; mit Leidenschaft und Klarheit wohl temperierte Natur; ausgebildete und sichere dichterische Begabung, dazu Menschenkenntnis und was

man im wirklichen Leben Charakter nennt; außerdem genaue Bekanntschaft mit der Bühne und ihren Bedürfnissen. Und doch ist auffallend, daß von den vielen, welche Anläufe in diesem Gebiete des Schaffens machen, die meisten nur dilettierende Freunde des Schönen sind; gerade sie wählen die mühevollste Tätigkeit, und eine solche, welche ihnen am allerwenigsten einen Erfolg verspricht. Es ist wohl auch ernste Arbeit, einen Roman zu schreiben, der den Namen eines Kunstwerks verdient; aber bei einiger Gestaltungskraft und Menschenkenntnis vermag doch jeder Gebildete, der sich sonst nicht als Dichter versucht hat, etwas Lesbares zu bieten, worin einzelne bedeutende Eindrücke des eigenen Lebens, Geschantes und Durchgefühltes gemüthvoll verflochten sind. Weshalb lockt gebildete, sehr tüchtige Männer gerade die eigensinnigste aller Musen, die so schwer zugänglich und so unartig gegen jeden ist, der ihr nicht ganz angehört? Welcher Feind ihres Lebens lenkt gerade solche warmherzige Freunde, welche in den Mußestunden ihres tätigen Lebens ein wenig Poesie treiben, auf ein dichterisches Gebiet, in welchem die engste Verbindung einer immerhin seltenen Gestaltungskraft mit einer ungewöhnlich festen Beherrschung künstlerischer Formen die Voraussetzung jedes dauerhaften Erfolges ist? Verführt vielleicht die geheime Sehnsucht des Menschen nach dem, was ihm am meisten fehlt? und sucht der Dilettant gerade deshalb das Drama in sich herauszubilden, weil ihm bei lebhaften dichterischen Anschauungen doch versagt ist, seine unruhig flatternden Empfindungen in den Körper einer Kunstform schöpferisch zu beleben? Zuverlässig ist bei solchen der Versuch, für die Bühne zu arbeiten, vergeblich und hoffnungslos.

Dem Dichter aber, der für sein Leben mit dramatischer Kraft ausgerüstet wurde, wünschen wir vor anderen Gütern ein festes und geduldiges Herz.

Noch anderes Fördernde muß er für sein Handwerk mitbringen. Er soll schnell und freudig das Reizende eines Stoffes

empfinden und doch die Dauer haben, denselben in sich zur Reise zu tragen. Er soll sich, bevor er selbst als Schaffender auf die Bühne steigt, längere Zeit mit einigen Hauptgesetzen des Schaffens vertraut machen, denn er muß zu prüfen verstehen, ob ein Stoff in der Hauptsache brauchbar sei. Auch darin muß das Urtheil sein warmes Herz überwachen von dem ersten Augenblick, wo der Anreiz zum Schaffen in ihm entsteht. Ein Bühnenwerk, welches mißlungen ist, bezeichnet ihm durchschnittlich ein verlorenes Jahr seines Lebens.

Nicht mit gleicher Schnelligkeit heftet sich die Einbildungskraft der einzelnen Dichter an den Stoff; dem Anfänger flattert die suchende Seele leicht auf einen Gipfelpunkt, welcher sich darbietet, und unter dem ersten grünen Zweig wird das Nest gebaut. Wer durch Erfahrungen gewarnt ist, wird wählerisch und prüft wohl zu lange. Häufig ist nicht Zufall, was einen Stoff der Seele nahe legt, sondern Stimmung und Eindruck des eigenen Lebens, welcher die Phantasie nach einer bestimmten Richtung zieht. Dann arbeitet die Seele schon heimlich über dem Stück, bevor sie einen Helden und seine Hauptscenen gefunden hat, und was sie von dem Stoffe fordert, ist, daß er ihr die Möglichkeit gewisser sphenischer Wirkungen darbiete.

Die Schwierigkeiten, welche die einzelnen Stoffkreise bereiten, sind genügend hervorgehoben. Wer aber von schwerem Entschluß ist, möge auch bedenken, daß es bei den meisten Begebenheiten von der Kraft seiner Begabung abhängt, ob dieselben in eine brauchbare Handlung verwandelt werden. Eine sichere Dichterkraft bedarf nur weniger Momente aus Sage, Geschichte, Erzählung, nur eines starken und folgensweren Gegensatzes, um eine Handlung daraus zu bilden.

Wenn der dramatische Dichter des Alterthums diese Züge in seinen Sagen kurz vor dem Untergange der großen Helden des Epos fand, so darf doch gefragt werden, ob es bei historischen Dramen ebenfalls notwendig ist, die Haupthelden der Geschichte

derart zum Mittelpunkt der Handlung zu machen, daß diese sich um ihr Schicksal und ihren Untergang bewegt. Wie schwer und mißlich es ist, ein bedeutendes geschichtliches Leben künstlerisch zu verwerten, ist bereits ausgeführt. Und man wende auch nicht ein, daß der größere historische Anteil, welchen die Haupthelden der Geschichte einflößen, und daß die vaterländische Begeisterung, welche der Dichter wie der Zuschauer ihnen entgegenbringt, sie vorzugsweise zu Helden des Dramas geeignet machen. Zunächst bietet die ältere deutsche Geschichte verhältnismäßig wenig Helden gestalten, deren Andenken durch ein großes Interesse der Gegenwart teuer ist. Was sind unserem Volke die Kaiser des sächsischen, fränkischen, staufischen, habsburgischen Hauses? Die Ziele, für welche sie siegten und untergingen, werden vielleicht durch die Überzeugungen der Gegenwart verurtheilt, die Kämpfe ihres Lebens sind für uns ohne leicht verständliche Ergebnisse geblieben, sie sind für das Volk tot und eingesargt. Ferner aber wird der gewissenhafte Dichter vor den nicht sehr zahlreichen geschichtlichen Helden, welche noch in der Erinnerung des Volkes fortleben, besondere und neue Hemmnisse erkennen, welche ihm die Frische seines Schaffens einengen. Gerade der patriotische Anteil, welchen er selbst mitbringt und bei dem Hörer erwartet, vermindern ihm die überlegene Freiheit, mit der er als Dichter über jedem seiner Charaktere schweben muß, und verleiten ihn zu tendenziöser Darstellung oder zu porträtmäßiger Zeichnung. Ist einmal einem deutschen Dichter das dramatische Bild des großen Kurfürsten gelungen, so sind Luther, Maria Theresia, der alte Fritz um so öfter verunglückt.

Aber es ist durchaus nicht nötig, die Könige und Heerführer der Geschichte zu Haupthelden eines historischen Dramas zu machen, welches sich mit Vorteil doch nur auf einem kleinen Theilstück ihres geschichtlichen Lebens aufzubauen vermag. Als weit bequemer und lohnender wird sich erweisen, die Rückwirkungen, welche aus ihrer Persönlichkeit in das Leben anderer

fallen, zu verwerten. Wie gut hat das Schiller schon im Carlos, dann in der Maria Stuart getan! Der Philipp des ersten Stückes ist glänzendes Beispiel, wie ein geschichtlicher Charakter als Mitspieler für das Drama zu gebrauchen ist.

Denn mit dem Leben bekannter historischer Helden sind eine Menge Gestalten verbunden, von denen einzelne eigenartige Züge berichtet werden, welche die freie Erfindung gedeihlich anregen. Solche Nebengestalten der Geschichte, über deren Leben und Ausgang der Dichter freier verfügen kann, sind ihm vorzüglich bequem. Ein Verrat und seine Strafe, eine leidenschaftliche That des Hasses und ihre Folgen, eine Szene aus großem Familienzwist, ein trotziger Kampf oder ein schlaues Spiel gegen überlegene Gewalt geben ihm einen massenhaften Stoff. Und solche Züge finden sich auf jedem Blatt unserer Geschichte wie bei anderen gebildeten Völkern.

Wer Selbstgefühl hat, wählt zuverlässig seine Bilder lieber aus dem für die Kunst noch nicht zugerichteten Stoff, welcher in dem wirklichen Leben der Vergangenheit und neuer Zeit zu finden ist, als aus solchen Vorlagen, welche ihm durch andere Gattungen der Kunstpoesie geboten werden. Für das ernste Drama sind Stoffe, welche aus Romanen und modernen Novellen gehoben werden, wenig denkbar. Wenn Shakespeare Novellenstoffe benutzte, so waren seine Quellen in unserem Sinne nichts als kurze Anekdoten, in denen allerdings ein künstlerischer Zusammenhang und ein kräftiger Abschluß bereits erfunden war. Bei den ausgeführten epischen Erzählungen der Gegenwart jedoch erweist die Phantasie eines Dichters ihre Kraft häufig gerade in Wirkungen, welche den dramatischen innerlich feindlich sind, und die geschmückte und behagliche Ausführung der Menschen und Situationen im Roman mag dem Dramendichter die Einbildungskraft eher abstumpfen als reizen. Unrecht aber gegen fremdes Eigentum wird er schwerlich verüben, wenn er seinen Stoff auch aus diesem Kreise der Erfindung holt. Denn ist er

ein Künstler, so geht doch nur sehr wenig von der Schöpfung anderer auf sein Drama über.

Der tragische Dichter vermag sich allerdings seine Handlung auch ohne jede Benutzung eines bereits vorhandenen Stoffes zu erfinden. Gleichwohl geschieht das seltener und schwerfälliger, als man wohl meint. Unter den großen Dramen unserer Bühne gibt es, gerade wie einst im Altertum, sehr wenige, welche nicht auf einem vorhandenen Stoff ausgebaut sind. Denn es ist eine Eigenheit der Einbildungskraft, daß sie die Bewegung im Leben eines Menschen lebendiger und genauer empfindet, wenn sie sich an eine gegebene Gestalt und deren Schicksal anspinnen kann. Nicht leicht wird ihr das selbstgefundene Bild so fest und gewaltig, daß sie eine kräftige Arbeit daran zu knüpfen geneigt ist.

Und noch eine Überzeugung mag der Dichter in stiller Seele bewahren: daß kein Stoff völlig gut und wenige ganz unbrauchbar sind. Es gibt auch nach dieser Seite kein vollkommenes Kunstwerk. Jeder Stoff hat innere Übelstände, welche die Kunst des Dichters so weit zu bewältigen vermag, daß das Ganze den Eindruck der Schönheit und Größe macht. Zu erkennen sind diese Schwächen aber immer für den geübten Blick, und jedes Kunstwerk ohne Ausnahme gibt nach dieser Seite der Kritik Veranlassung zu Ausstellungen. Der Beurteilende hat dafür zu sorgen, daß auch er gegenüber diesen Mängeln des Stoffes verstehe, ob der Dichter seine Pflicht getan, d. h. alle Mittel seiner Kunst angewendet habe sie zu bewältigen und zu verdecken.

In der fröhlichen Stimmung, daß er ein maderes Werk beginne, wird der Dichter sich das Liebgewordene streng prüfend gegenüberstellen, sobald seine Seele anfängt die Stoffmasse verschönernd zu umziehen. Er wird sich die Idee deutlich zu machen, alles Zufällige, was aus der Wirklichkeit daran hängt, abzustreifen haben.

Zu dem ersten Reizvollen, welches in seiner Seele lebendig wird, gehören charakteristische Lebensäußerungen des Helden in einzelnen Augenblicken innerer Bewegung oder kräftiger That. Um diese Bilder zu vermehren und um die Charaktere zu vertiefen, wird er ernsthaft das wirkliche Leben seines Helden und dessen Umgebung zu verstehen suchen. Er wird deshalb vor einem historischen Drama gute Studien machen, und diese Arbeit wird ihm reichlich belohnt, denn aus ihr geht ihm eine große Zahl von Anschauungen und Bildern auf, welche ihm schnell durch die Phantasie in das entstehende Werk eingefügt werden. Die anerkennende Seele des Deutschen hat gerade für solche bezeichnende Einzelheiten sehr lebhaft empfindung, und der Dichter wird sich deshalb auch wohl einmal hüten müssen, daß das historische Kostüm, Wunderliches und Besonderes einer Zeit, ihm nicht zu wichtig werde.

Hat er in solcher Weise die Welt seiner künstlerischen Anschauungen so viel als möglich erweitert, dann werfe er seine Bücher beiseite und ringe wieder nach der Freiheit, welche ihm nötig ist, um über den vorhandenen Stoff frei spielend zu walten. Vier Regeln aber halte er als Beschränkungen seiner treibenden Kraft fest in der Seele: der Handlung ein kurzer Verlauf, wenig Personen, wenig Verwandlungen, schon bei dem ersten Entwurf starkes Herausheben der wichtigen Theile der Handlung.

Er mag sich Pläne niederschreiben oder nicht. Im ganzen ist darauf nicht viel zu geben. Breite schriftliche Auseinandersetzungen haben das Gute, daß sie die einzelnen Absichten durch Nachdenken deutlich machen, aber den Übelstand, daß sie leicht die Einbildungskraft lähmen und außerdem das fortwährend nötige Umbilden und Ausscheiden erschweren. Ein Blatt kann für den Entwurf vollständig genügen.

Bevor der Dichter an die Ausführung geht, sollen ihm die Charaktere seiner Helden, ihre Stellung zueinander in allen Hauptsachen feststehen, und ebenso die Ergebnisse jeder einzelnen

Szene; dann gestalten sich leicht die Bilder der Szenen und ihr dramatischer Verlauf während der Arbeit.

Allerdings schließt die kräftige Arbeit vor Beginn des Schreibens spätere kleine Abänderungen in den Charakteren nicht aus, denn die schaffende Kraft des Dichters steht nicht still. Er meint seine Gestalten zu treiben, und er wird heimlich von ihnen getrieben. Es ist ein freudvoller Vorgang, den er in der Arbeit an sich selbst beobachtet, wie durch seine schöpferische Kraft und unter dem logischen Zwang der Begebenheiten die empfundenen Gestalten in den Szenen lebendig werden. An die einzelne Erfindung hängt sich eine neue, plötzlich blüht eine schöne und große Wirkung auf. Und während dem klaren Geiste Ziele und Ruhepunkte des Weges feststehen, arbeitet die wogende Empfindung über den Wirkungen, den Dichter selbst aufregend und erhebend. Es ist eine starke innere Bewegung, den günstig beanlagten Dichter beglückend und kräftigend, denn über der heftigsten Spannung durch die treibende Phantasie, welche ihm in leidenschaftlichen Stellen seiner Handlung die Nerven bis zum Zucken spannt und die Wangen rötet, schwebt in heiterer Klarheit, beherrschend, frei wählend und ordnend der Geist.

Verschieden ist die Arbeit desselben Dichters an den einzelnen Momenten. Manche derselben gehen glänzend auf, ihre voraus empfundenen Wirkungen bewegen das Gemüt lebhaft, das Niedergeschriebene erscheint nur als schwacher Abdruck eines leuchtenden inneren Bildes, dessen Farbenzauber geschwunden ist; andere Momente entwickeln sich vielleicht langsam, nicht ohne Mühe, die Phantasie ist träge, die Nervenspannung nicht stark genug, zuweilen ist, als sträube sich die schöpferische Kraft gegen die Situation. Nicht immer werden solche Szenen die schlechtesten.

Sehr verschieden ist auch die Stärke der Schaffenskraft. Der eine ist schnell in der Arbeit des Niederschreibens, dem

andern gestaltet sich das Empfundene langsam, schwerflüssig auf dem Papier. Nicht immer sind die Schnelleren im Vorteil. Ihre Gefahr ist, daß sie zu frühe, bevor die Arbeit der Phantasie die nöthige Reife erlangt hat, die Bilder feststellen. Denn oft ist es dem Dichter möglich, sich selbst zu sagen, daß die innere unbewußte Arbeit fertig sei, und den Augenblick zu erkennen, wo die Einzelheiten der Wirkungen richtig ausgebildet sind. Das Reifenlassen der Bilder aber ist eine wichtige Sache, und es ist eine Eigentümlichkeit der schöpferischen Kraft, daß sie, wie wir annehmen möchten, auch in Stunden tätig ist, in denen der Dichter nicht über seiner Arbeit weilt.

Nicht unwichtig ist die Reihenfolge, in welcher der Dichter sein Stück niederschreibt. Dem einen arbeitet die wohlgezogene Einbildungskraft Szenen und Akte in der Aufeinanderfolge aus, andern heftet sie sich bald hier bald da an eine größere Wirkung. Das Geschriebene aber gewinnt eine Gewalt über das Ungeschriebene. Sobald Anschauung und Empfindung in Worte gefaßt sind, treten sie dem Dichter wie ein fremdes Bestimmendes gegenüber; sie regen von neuem an, und ihre Farbe und ihre Wirkungen ändern die späteren ab. Wer in der gesetzlichen Reihenfolge arbeitet, wird den Vorteil haben, daß sich ihm Stimmung aus Stimmung, Situation aus Situation im regelmäßigen Laufe entwickelt; er wird nicht immer vermeiden, daß ihm leise und allmählich unter seinen Händen der Weg, den er seine Gestalten führen wollte, ein wenig abweicht. Es scheint, daß Schiller so gearbeitet hat. Wer dagegen sich zuerst das gegenüberstellt, was ihm gerade die spielende Phantasie lebhaft beleuchtet hat, der wird den Gesamteindruck und Gang seines Kunstwerks vielleicht sicherer übersehen, er wird während der Arbeit aber bald hier und da Veränderungen in Motiven und in Einzelzügen einzusehen haben. Dies war wenigstens in einzelnen Fällen die Arbeit Goethes.

Ist das Stück bis über die Katastrophe vollendet und das

Herz von Freude über das fertige Werk erhoben, dann beginnt die Gegenwirkung, welche die Welt im großen und kleinen gegen eine hochgesteigerte Stimmung des Menschen geltend macht. Noch ist die Seele des Dichters sehr warm, die Gesamtheit des Schönen, das er im Schaffen empfunden hat, das innere Bild, welches er von den Wirkungen hat, trägt er noch unbefangen auf das geschriebene Werk über. Es erscheint ihm nach der Stimmung der Stunde verfehlt oder höchlich gelungen, im ganzen wird er bei gesunder Geistesanlage geneigt sein, der Kraft, die er dabei bewährt hat, zu vertrauen.

Aber sein Werk wird, wenigstens wenn er ein Deutscher ist, meist noch nicht vollendet sein. Wenn auch der Dichter für die Aufführung schreibt, empfindet er doch nicht, wie bereits gesagt wurde, in jedem Augenblick die Eindrücke, welche die Momente seines Stückes auf der Bühne hervorbringen. Ungleich arbeitet die dramatische Kraft auch nach dieser Richtung, und es ist anziehend ihre Schwankungen an sich selbst zu beobachten. Man vermag sie auch an den Werken großer Dichter zu erkennen. Bald ist eine Szene durch lebhaft empfundene der szenischen Handlung ausgezeichnet, die Rede gebrochen, die Wirkungen genauer durch Übergänge vermittelt; ein andermal fließt sie für die Leser bequemer als für die Schauspieler dahin. Und wie richtig der Dichter auch das Ganze der Szenenwirkung empfunden haben mag, im einzelnen hat ihn doch der Sinn der Worte mehr gekümmert und die Wirkung, welche sie vom Schreibtische auf die empfangende Seele ausüben, als der Klang derselben und die Vermittelung mit dem Zuschauer durch die darstellenden Helfer. Aber nicht nur die Schauspielkunst macht ihre Rechte gegen sein Stück geltend, und verlangt hier ein stärkeres Hervortreiben einer Wirkung, dort ein Abdämpfen; auch das Publikum ist dem Dichter gegenüber eine ideale Körperschaft, welche eine bestimmte Art der Behandlung fordert. Wie zur Zeit Shakespeares die Einbildungskraft der

Hörenden reger war, der Genuß an den gesprochenen Worten größer, aber das Verständnis des Zusammenhanges langsamer, so hat auch jetzt die Zuhörerschaft eine Seele mit bestimmten Eigenschaften. Sie hat bereits vieles aufgenommen, ihr Verständnis des Zusammenhanges ist schnell, ihre Ansprüche an kräftigen Fortschritt groß, die Vorliebe für bestimmte Arten von Situationen übermäßig entwickelt.

Der Dichter wird deshalb genötigt sein, sein Werk der Schauspielkunst und dem Publikum anzupassen. Dieses Geschäft, dessen Regiebezeichnung aptieren ist, vermag der Dichter allerdings nur in seltenen Fällen allein vollständig durchzuführen.

Die Striche sind mit großem Unrecht im Lande der dramatischen Poesie übel berüchtigt, sie sind vielmehr, da zur Zeit das Schaffen des deutschen Dichters mit schwacher Entwicklung des Formensinnes zu beginnen pflegt, häufig die größte Wohltat, welche seinem Stück erwiesen werden kann, unentbehrliche Vorbedingungen für die Aufführung, das einzige Mittel Erfolg zu sichern. Sie sind ferner ein Recht, welches zuweilen die Schauspielkunst gegen den Dichter geltend machen muß, sie sind auch die unsichtbaren Helfer, welche das Bedürfnis der Zuschauer und die Ansprüche des Schaffenden ausgleichen. Wer an seinem Arbeitstisch mit stillem Behagen die dichterische Schönheit eines Werkes durchempfindet, der denkt ungern daran, wie sehr in dem Lichte der Bühne die Wirkungen sich ändern. Auch würdige Schriftsteller, welche den verdienstlichen Beruf gewählt haben, die Schönheiten großer Dichter den Zeitgenossen zu erklären, sehen gern mit Verachtung auf einen Handwerksgebrauch der Bühnen herab, der die schönste Poesie unbarmherzig verstümmelt. Wer so empfindet, kennt zu wenig Gesetz und Recht der lebendigen Darstellung durch Menschen. Erst durch den Stift eines sorgfältigen Regisseurs treten die schönen Formen in den Kunstwerken Shakespeares und Schillers für unsere Bühne in das

richtige Verhältnis. Allerdings erfreut sich nicht jede Bühne einer technischen Leitung, welche mit Feingefühl und Verständnis für das Bühnengemäße diese Arbeit verrichtet. Und sehr widerwärtig ist die rohe Faust, welche in das dramatisch Schöne hineinschneidet, weil es einmal unbequem wird oder dem Geschmack eines verwöhnten Publikums zuwiderläuft. Aber die schlechte Anwendung eines unentbehrlichen Kunstmittels sollte dasselbe nicht in Verruf bringen, und wenn man die Klagen der Dichter über Mißhandlung ihrer Werke nach ihrer Berechtigung abschätzen wollte, so würde man in der Mehrzahl der Fälle ihnen Unrecht geben müssen.

Nun ist bei diesem Aptomieren des Stückes vieles persönliche Ansicht, die Berechtigung des einzelnen Striches zuweilen zweifelhaft. Und die Regie eines Theaters, welche selbstverständlich die Wirkung auf einer bestimmten Bühne im Auge hat, wird auch die Persönlichkeiten ihrer Schauspieler dabei mehr berücksichtigen, als dem Dichter vor der Aufführung willkommen ist. Sie wird einem tüchtigen Schauspieler, welcher den Hörern besonders wert ist, auch einmal Entbehrliches stehen lassen, wenn sie eine Wirkung davon erwartet, sie wird wieder einer Rolle, deren Besetzung mangelhaft sein mußte, gern eine achtbare Nebenwirkung nehmen, wenn sie die Überzeugung hat, daß der Schauspieler dieselbe nicht herauszubringen vermag.

Der Verfasser des Stückes darf deshalb das Verkürzen seines Werkes nicht ganz Fremden überlassen; er vermag es; wenn ihm nicht längere Bühnenerfahrung zur Seite steht, schwerlich ohne fremde Hilfe zu Ende zu bringen. Er wird also sich zwar selbst das letzte Urtheil vorbehalten müssen, und er wird einer Bühne gewöhnlich nicht gestatten, Kürzungen ohne seine Einwilligung vorzunehmen; aber er wird, auch die Ansicht von Männern, welche bessere Erfahrung haben, mit Selbstverleugnung anhören und geneigt sein ihnen nachzugeben, wo nicht sein künstlerisches Gewissen ihm Zugeständnisse un-

möglich macht. Da aber sein Urtheil noch nicht unbefangen ist, so wird er bei dem ersten Eindringen einer wohlwollenden Kritik in seine Seele durch Unsicherheit und innere Kämpfe sich hindurchwinden müssen. Zu großem Nutzen für sein Urtheil. Die erste Störung in dem behaglichen Frieden eines Dichters gemüthes, welches sich gerade der Vollendung eines Werkes freut, ist für eine weiche Seele vielleicht schmerzlich, aber sie ist heilsam wie ein frischer Luftzug in lauer Sommerzeit. Der Dichter soll sein Werk hochachten und lieben, solange er es als Ideal in sich trägt und daran arbeitet; das fertige Werk muß auch für ihn abgetan sein. Es muß ihm fremd werden, damit seine Seele die Unbefangenheit für neue Arbeit gewinne.

Zunächst freilich soll der Dichter noch in seiner Arbeitsstube das erste Anpassen versuchen. Es ist eine unfreundliche Thätigkeit, aber sie ist sehr nötig. Vielleicht hat er schon beim Schreiben einzelnes als entbehrlich empfunden, er hat manche Stimmung, die ihm besonders lieb war, breiter ausgeführt, als eine leise Mahnung seines Gewissens gestatten wollte. Ja, es ist möglich, daß sein Werk nach Vollendung der Arbeit in dem Augenblicke, wo er es für fertig hält, noch eine ziemlich chaotische Masse von richtigen und kunstvollen Wirkungen und von episodischer Zutat oder schädlicher ungleichmäßiger Ausföhrung ist.

Jetzt ist die Zeit gekommen, wo er nachholen mag, was er bei der Arbeit versäumt. Scene um Scene durchmustere er prüfend, in jeder untersuche er den Lauf der einzelnen Rollen, die Aufstellung, die gebotenen Bewegungen der Personen, er versuche in jedem Moment der Scene ihr Bild auf der Bühne sich lebendig zu machen, treffe genaue Bestimmungen über die Ein- und Ausgänge, durch welche seine Personen auftreten und abgehen, überlege auch die Decorationen und das Gerät, ob sie nicht hindern, wie sie am besten fördern.

Und nicht weniger genau untersuche er die dramatische Strömung der Szene selbst. Wahrscheinlich wird er dabei Längen entdecken, denn dem Schreibenden erscheint leicht ein Nebenzug zu wichtig, oder die Rolle eines Lieblings ist störend für die Gesamtwirkung in den Vordergrund getreten, oder die Ausführungen der Reden und Gegenreden sind zu zahlreich. Und unerbittlich tilge er wieder, was dem Bau der Szenen nicht zum Heile gereicht, wenn es an sich auch noch so schön ist. Und er gehe weiter und prüfe die Verbindung der Szenen eines Aktes, dann die Gesamtwirkung desselben. Er strenge seine ganze Kunst an, um Binnenwechsel der Dekorationen wegzuschaffen, vollends da, wo ein Akt ihm zweimal durch solche Einschnitte gebrochen wird. Beim ersten Anblick erscheint ihm das wahrscheinlich unmöglich, aber es muß möglich sein.

Und hält er die Akte für geschlossen, ihre Szenengliederung für befriedigend, dann vergleiche er die Steigerung der Wirkungen durch die einzelnen Akte, ob die Kraft des zweiten Theils auch der des ersten entspricht. Er steigere den Höhepunkt durch Aufgebot seiner besten poetischen Kraft und habe ein scharfes Auge auf seinen Akt der Umkehr. Denn wenn die Hörer mit seiner Katastrophe nicht zufrieden sein sollten, liegt häufig der Fehler in dem vorhergegangenen Akte.

Dem Dichter wird durch die Gewöhnung seiner Mitlebenden die Länge der Zeit bestimmt, innerhalb welcher sich die Handlung vollenden muß. Mit Erstaunen lesen wir von der Fähigkeit der Athener, fast einen ganzen Tag die größten und angreifendsten tragischen Wirkungen zu ertragen. Noch Shakespeares Stücke sind nicht unbedeutend länger, als unserem Publikum bequem wäre, sie würden unverkürzt auch in einem kleinen Hause, wo schnelleres Sprechen möglich ist, in der Mehrzahl fast vier Stunden in Anspruch nehmen. Der deutsche Zuhörer verträgt im geschlossenen Theater nur schwer eine Darstellung, welche drei Stunden überdauert. Das ist ein keineswegs gering zu achtender

Umstand; denn in der Zeit, welche darüber hinausreicht, sind, wie spannend die Handlung auch sein möge, Störungen durch einzelne abgehende Zuhörer und eine gewisse Unruhe der Bleibenden kaum zu verhindern. Diese Beschränkung ist aber auch deshalb ein Übelstand, weil gegenüber großem Stoff und reicher Ausführung die Zeit von drei Stunden eine enggemessene ist, zumal auf unseren Bühnen dem fünftaktigen Stück durch vier Zwischenakte noch fast eine halbe Stunde verloren geht. Von den deutschen Dichtern ist es Schiller bekanntlich am schwersten geworden, sich mit der Bühnengeit abzufinden, und obgleich seine Verse schnell dahinschweben, würden seine Stücke unverkürzt doch fast sämtlich längere Zeit in Anspruch nehmen, als die Hörer vertragen.

Ein fünftaktiges Stück, welches nach der Zurichtung für die Bühne im Akte durchschnittlich fünfhundert Verse enthält, übersteigt schon die gegebene Zeit. Im ganzen darf man 2000 Verse als die regelmäßige Länge eines Bühnenstückes betrachten, ein Umfang, dessen Zeitdauer freilich durch den Charakter des Stückes, das mittlere Tempo der Reden, Gedrungenheit oder leichteren Fluß der Verse bedingt wird, auch dadurch, ob die Handlung des Stückes selbst viele Einschnitte, Pausen, Massenbewegungen und mimische Thätigkeit der Schauspieler verlangt. Zuletzt durch die Bühne, worauf gespielt wird, denn die Größe und gute oder schlechte Schallfähigkeit des Hauses und die Gewohnheit des Ortes üben wesentlichen Einfluß.

Allerdings sind die meisten Bühnenwerke unserer großen Dichter bedeutend länger,^{*)} aber der Dichter würde sich ver-

^{*)} Zwanzig unserer großen Bühnenstücke in Versen haben folgende Länge:

Carlos	5471 Verse,	Hamlet	3715 Verse,
Maria Stuart	3927 "	Richard III.	3603 "
Wallensteins Tod . . .	3865 "	Torquato Tasso	3453 "
Nathan	3847 "	Jungfr. v. Orleans . . .	3394 "

gebens auf ihr Vorbild berufen. Denn ihre Werke stammen sämtlich aus einer Zeit, in welcher der gegenwärtige Bühnenbrauch entweder noch gar nicht vorhanden oder weniger zwingend war. Und zuletzt nehmen sie auf unseren Bühnen die Freiheiten vornehmer Hausfreunde in Anspruch, sich die Zeit ihres Abschiedes zu wählen und die Bequemlichkeit anderer nicht zu berücksichtigen. Wer jetzt auf der Bühne heimisch werden will, muß sich einem Brauch, der nicht sofort abzustellen ist, fügen. Der Dichter wird also sein Werk zuletzt auch nach der Verszahl schätzen, und wenn dasselbe, wie zu befürchten, über die Bühnenszeit hinausgeht, so wird er noch einmal mustern, was irgend entbehrlich ist.

Hat er diese herbe Arbeit der Selbstprüfung, so weit er ver-

Wilhelm Tell . . . 3286 Verse,	Die Piccolomini . . . 2669 Verse,
König Lear . . . 3255 "	Kaufm. v. Benedig . . . 2600 "
Othello . . . 3133 "	Julius Cäsar . . . 2590 "
Coriolan . . . 3124 "	Iphigenie . . . 2174 "
Romeo und Julia . . . 2979 "	Macbeth . . . 2116 "
Braut von Messina . . . 2845 "	Prinz v. Homburg . . . 1854 "

Die Zahlen machen nicht den Anspruch unbedingter Genauigkeit, da die unvollendeten Verse abzuschätzen waren — sie sind durchschnittlich mitgezählt, — und da die Stellen in Prosa, welche bei Shakespeare bekanntlich umfangreich sind, nur eine ungefähre Schätzung erlauben. Die Dramen in Prosa: Emilia Galotti, Clavigo, Egmont, Rabale und Liebe, entsprechen unserer Bühnenszeit besser. Von den aufgezählten Dramen in Versen sind nur die drei letzten ohne jede Verkürzung aufzuführen, die ihnen aus anderen Gründen doch nicht ganz erlassen wird. Carlos, der über alles Maß hinausgeht, würde unverkürzt sechs Stunden in Anspruch nehmen.

Da „Wallensteins Lager“ — mit den Liederzeilen — 1105 schnell dahinschwebende Verse hat, so würden die drei Stücke des dramatischen Gedichtes Wallenstein zusammen 7639 Verse zählen und bei Aufführung an einem Tage ungefähr so viel Zeit fordern als das Oberammergauer Passionspiel. Keine einzige der Hauptrollen ist so umfangreich, daß ihre Bewältigung an einem Tage dem Schauspieler übermäßiges zumutet.

mochte, beendet, dann möge er daran denken, das Stück für die Öffentlichkeit vorzubereiten.

Zu dieser Arbeit ist dem jungen deutschen Dichter ein erfahrener Bühnenfreund unentbehrlich. Er wird ihn in dem Leiter oder Regisseur einer größern Bühne zu erwerben suchen. Er wird diesem sein Werk in Handschrift einsenden.

Nun beginnt neues Erwägen, Verhandeln, Kürzen, bis der Wortlaut des Stückes für die Aufführung festgestellt ist. Hat der Dichter die zweckmäßigen Änderungen vorgenommen, so wird sein Werk bei dem Theater, mit dem er sich vertrauensvoll in Verbindung gesetzt hat, gewöhnlich rasch aufgeführt. Ist ihm möglich dieser Aufführung beizuwohnen, so wird das ihm sehr nützlich sein, weniger deshalb, weil er selbst sofort die Übelstände und Mängel seiner Arbeit erkennt, denn bei jungen Schriftstellern kommt die Selbsterkenntnis selten so schnell, sondern weil auch dem erfahrenen Leiter einer Bühne manche Schwächen und Längen des Stückes erst durch die Aufführung deutlich werden.

Es ist wahr, die erste Verbindung des Dichters mit der Bühne ist für ihn nicht frei von Mißbehagen. Die Sorge um die Aufnahme des Stückes legt sich beengend auch um ein mutiges Herz, immer noch tun die Kürzungen weh, und das Beschreiten der halbdunklen Bühne wird peinlich durch die innere Unsicherheit und durch Bedenken gegen die unfertigen Leistungen der Darsteller. Aber diese Verbindung hat auch viel Herzerfreuendes und Lehrreiches: die Proben, das Aufnehmen des wirklichen Bühnenbildes, die Bekanntschaft mit Brauch und Ordnung des Theaters. Und bei erträglichem Erfolge des Dramas bleibt vielleicht die Erinnerung daran dem Dichter ein werter Besitz des späteren Lebens.

Hier eine Warnung. Der junge Dichter soll einigemal sich am Einüben und an den Aufführungen der Bühnen beteiligen. Er soll genau, bis ins kleinste, die Einrichtung der Bühne, die

Verwaltung des großen Organismus, die Wünsche der Darsteller kennen lernen. Aber er soll nicht auf seine Stüde reisen. Er soll nicht so warm in ihnen beharren, er soll nicht so eifrig den Beifall neuer Menschen suchen. Und ferner, er soll nicht den Regisseur spielen, und soll sich während der Spielproben nur einmischen, wo das dringend geboten ist. Er ist kein Schauspieler und vermag in dem Eifer der forteilenden Proben schwerlich ein Verfehltes dem Darsteller durch Bessermachen zu ändern. Er merke sich an, was ihm auffällt, und bespreche dies später mit den Künstlern. Die Stelle des Dichters ist in der Leseprobe. Diese richte er so ein, daß zuerst er selbst — wenn ihm Stimme und Übung ward — sein Drama vorlese, und daß, wo möglich, in einer zweiten Probe wieder die Künstler ihre Rollen lesen. Die gute Einwirkung, welche er auszuüben vermag, wird sich hier am besten bewähren.

Die größere Selbständigkeit der einzelnen Landschaften hat in Deutschland verhindert, daß die Erfolge eines Theaterstückes an der großen Bühne einer Hauptstadt maßgebend werden für die Erfolge auf den übrigen Theatern des Landes. Ein deutsches Drama muß das Glück haben, bei acht bis zehn größeren Theatern in den verschiedenen Theilen Deutschlands Erfolge zu erlangen, bevor sein Lauf über die übrigen als gesichert betrachtet werden kann. Während der Ruf eines Theaterstückes, welches von der Wiener Burg ausgeht, so ziemlich die übrigen Theater des Kaiserstaates bestimmt, hat schon das Berliner Hoftheater einen viel kleineren Kreis, in dem es den Ton angibt; was in Dresden gefällt, mißfällt vielleicht in Leipzig, und ein Erfolg in Hannover sichert noch keineswegs ähnlichen in Braunschweig. Indes so weit reicht doch der Zusammenhang der deutschen Bühnen, daß der gute Erfolg eines Bühnenwerkes auf einem oder zwei angesehenen Theatern die übrigen darauf aufmerksam macht. Überhaupt ist Mangel an Aufmerksamkeit auf das irgendwo-dargestellte Brauchbare im allgemeinen nicht

der größte Vorwurf, welcher gegenwärtig den deutschen Theatern zu machen ist.

Hat ein Theaterstück die Probe einer ersten Aufführung durchgemacht, so gab es bisher zwei Wege dasselbe an den Bühnen zu verbreiten. Der eine war, das Stück drucken zu lassen und an die einzelnen Theater zu versenden, der andere die Handschrift einem Agenten zum Vertrieb zu übergeben.

Jetzt vertritt die Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten zu Leipzig durch ihren Vorstand die Rechtsansprüche ihrer Mitglieder an deutsche Bühnen, sie besorgt den Vertrieb der dramatischen Werke zu Aufführungen, die Überwachung der Aufführungen, die Einziehung der Honorare und Lantiemen. Wer jetzt als junger Verfasser mit dem Theater zu tun hat, kann die Unterstützung durch die Genossenschaft gar nicht mehr entbehren, und es liegt deshalb in seinem Interesse, ein Mitglied derselben zu werden.

Aber außerdem ist einem jungen Schriftsteller auch wünschenswert, zu den Theatern selbst, ihren Vorständen, ausgezeichneten Mitgliedern usw. in unmittelbare Beziehung zu treten. Er lernt dadurch das Theaterleben, seine Forderungen und seine Bedürfnisse kennen. Deshalb schlägt er bei seinen ersten Stücken am besten einen Mittelweg ein. Ist sein Stück als Manuscript gedruckt (er wählt nicht zu kleine Lettern, damit die Augen der Souffleure nicht über ihn weinen), so übergibt er dasselbe für die große Mehrzahl der Bühnen der Direktion seiner Genossenschaft, behält aber die Versendung und den Verkehr mit einigen Bühnen, von denen er besondere Förderung erwarten darf. Außerdem ist vorteilhaft, daß er einzelnen bedeutenden Darstellern der betreffenden Theater einen Abdruck seines Werkes sendet. Er bedarf der warmen Hingebung und des liebevollen Theils der Schauspieler, es ist freundlich, daß auch er ihnen das Studium ihrer Rollen erleichtert. Die so eingeleitete Verbindung mit achtungswerten Talenten der Bühne wird dem

Schriftsteller nicht nur nützlich sein, sie kann ihm auch bedeutende Menschen, warme Bewunderer des Schönen, vielleicht fördernde und treue Freunde gewinnen. Dem deutschen Dramatiker tut der frische, anregende Umgang mit gebildeten Darstellern mehr not als irgend etwas anderes, denn am leichtesten erwirbt er durch ihn, was ihm gewöhnlich fehlt, genaue Kenntniss des Wirklichen auf der Bühne. Schon Lessing hat das erfahren.

Hat der Dichter dies alles getan, so wird er bei günstigem Erfolge seines Stückes bald durch einen ziemlich umfangreichen Briefwechsel in die Geheimnisse des Theaterlebens eingeweiht werden.

Und zuletzt, wenn der junge Bühnendichter in solcher Art das Kind seiner Träume in die Welt geschickt hat, wird er hinreichend Gelegenheit haben, noch etwas anderes an sich herauszubilden als Bühnenkenntniss. Es wird seine Pflicht sein, glänzende Erfolge zu ertragen, ohne übermütig und eingebildet zu werden, und betrübende Niederlagen, ohne den Mut zu verlieren. Er wird viele Gelegenheit haben, sein Selbstgefühl zu prüfen und zu bilden, und wird auch in dem lustigen Reich der Bühne, gegenüber den Darstellern, den Tagesschriftstellern und den Zuschauern, noch etwas aus sich machen können, was mehr wert ist als ein gewandter und technisch gebildeter Dichter: einen festen Mann, der das Edle nicht nur in seinen Träumen empfindet, sondern auch durch sein eigenes Leben darzustellen redlich und unablässig bemüht sein soll.



Date Due

[illegible]

CAT. NO. 23 233

PRINTED IN U.S.A.

TRENT UNIVERSITY



0 1164 0303393 3

PT1873 .A1 n.d. 1. Ser Bd.
2

Freitag, Gustav

Gesammelte Werke.

DATE

ISSUED TO

50539
50539

